

Kjerstin Aukrust

Violences du corps

Une étude du macabre chez Ronsard, Aubigné et Chassignet

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade
philosophiae doctor à l'Université d'Oslo
2008

© **Kjerstin Aukrust, 2008**

*Series of dissertations submitted to the
Faculty of Humanities, University of Oslo
No. 366*

ISSN 0806-3222

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted, in any form or by any means, without permission.

Cover: Inger Sandved Anfinsen.
Printed in Norway: AiT e-dit AS, Oslo, 2008.

Produced in co-operation with Unipub AS.
The thesis is produced by Unipub AS merely in connection with the thesis defence. Kindly direct all inquiries regarding the thesis to the copyright holder or the unit which grants the doctorate.

*Unipub AS is owned by
The University Foundation for Student Life (SiO)*

Table des matières

Remerciements	5
1. Introduction	7
1.1 Pourquoi le macabre ?	7
1.2 Le baroque et la mort	13
1.3 Le macabre pré-baroque.....	17
1.4 Corpus et plan de l'étude.....	22
1.5 Méthodologie	25
2. Un contexte macabre.....	35
2.1 Le corps ouvert.....	35
2.1.1 Le contexte historique	35
2.1.2 Une ère violente	37
2.1.3 Le spectacle anatomique	40
2.2 L'art baroque et la mort.....	43
2.3 La culture du visuel	47
2.4 Une littérature macabre	50
3. L'entrée en jeu du macabre – le cas de Ronsard.....	55
3.1 Ronsard et la représentation de la mort.....	55
3.1.1 Le jeune Ronsard et la mort	55
3.1.2 Ronsard et le macabre	60
3.2 Ronsard mourant	65
3.2.1 La torture de l'insomnie	65
3.2.2 Une nouvelle expérience de la mort.....	70
3.2.3 « Decharné, denervé, demusclé, depoulpé »	74
3.3 La réécriture ronsardienne et l'inscription du macabre.....	79
3.3.1 Le renforcement du personnel.....	79
3.3.2 Réécritures macabres.....	82
3.3.3 Ronsard – précurseur des « poètes de la mort ».....	84
4. Le Printemps – le macabre et le thème de l'amour	89
4.1 L'inscription de la violence.....	89
4.1.1 Deux expériences violentes : la guerre et l'amour	89
4.1.2 Le personnage de Diane	94
4.2 L'amour violent.....	96
4.2.1 Séduction et sacrifice	96
4.2.2 Un amour macabre	100
4.3 La réécriture des topoï.....	104
4.3.1 L'ostentation du corps souffrant	104
4.3.2 Le cœur mis à nu	110
4.4 <i>Le Printemps</i> , précurseur des <i>Tragiques</i>	117
5. Les <i>Tragiques</i> – polémique et violence macabres	121
5.1 Un texte violent	121
5.1.1 L'inscription de la guerre	121
5.1.2 Un texte tragique	128
5.2 Les mots macabres	136
5.2.1 La violence du langage.....	136
5.2.2 Une mort sensible.....	145

5.3 Le corps des <i>Tragiques</i>	152
5.3.1 Un corps macabre	152
5.3.2 Le corps et la critique sociale	158
5.4 La polémique macabre	166
5.4.1 L'importance des images d'horreur	166
5.4.2 Le martyr et le tyran	171
5.5 Un réalisme macabre?	183
5.5.1 Le récit véridique	183
5.5.2 Un monde à l'envers	187
6. Le macabre et le thème de la vanité : le cas de Chassignet	193
6.1 Chassignet et son inspiration	193
6.1.1 L'héritage de Chassignet	193
6.1.2 La visualisation de la mort	196
6.1.3 La tradition de la vanité	200
6.2 Le corps macabre dans <i>Le Mespri</i>	203
6.2.1 Le corps pourri	203
6.2.2 Le Sonnet CXXV	208
7. Conclusion	215
Bibliographie des ouvrages cités et consultés	223

Remerciements

L'accomplissement de cette étude n'aurait pas été possible sans le soutien de plusieurs personnes et institutions.

L'intérêt pour et l'amour de la poésie n'était pas chez moi un trait de caractère inné, mais naquit au Lycée René Cassin d'Oslo. Maintenant que je suis au bout de ce chemin, je tiens à remercier tous les enseignants de cet établissement que j'ai connus pendant les quatorze années où j'y étais élève, en particulier deux de mes professeurs de français, Hélène Celdran et Isabelle Monceyron, qui m'ont ouvert la porte du monde merveilleux des études littéraires.

Je partage cet amour de la poésie avec Gro Bjørnerud Mo, que j'ai eu la chance d'avoir eu pour tutrice ces sept dernières années, d'abord en maîtrise, puis en doctorat. Elle fut une lectrice encourageante et une interlocutrice stimulante et je la remercie avec la plus grande sincérité pour ses précieux conseils, son enthousiasme, sa compréhension, ses lectures attentives et sa gentillesse chaleureuse. C'était un grand plaisir de faire ce voyage en sa compagnie.

Qu'il me soit permis d'exprimer mes remerciements à la Faculté des Lettres de l'Université d'Oslo qui m'a octroyée une bourse sans laquelle je n'aurais jamais pu accomplir ce travail. Je tiens également à manifester ma gratitude envers l'ancien Département des études classiques et romanes et le Département de littérature, de civilisation et des langues européennes, qui, sous la direction de Per Winther, m'a permis de travailler dans d'excellentes conditions, dans une ambiance très conviviale parmi tous mes collègues que je remercie sincèrement. J'adresse un remerciement tout particulier à Kristin F. Hagemann, avec laquelle j'ai eu la grande joie de partager mon bureau les dernières années.

Mon département et la Faculté des Lettres m'ont également permis de séjourner plusieurs fois à Paris au cours des trois dernières années et je leur en suis très reconnaissante. À ce propos, je remercie toute l'équipe de la Bibliothèque Nationale de France – François Mitterrand, ainsi que Petter Stensby, propriétaire généreux du petit studio rue des Rosiers où j'ai passé d'innombrables heures à travailler cette thèse dans une atmosphère très agréable. À Paris, j'ai aussi eu la chance de rencontrer Charlotte Bouteille-Meister, avec qui j'ai eu de nombreuses rencontres très amicales et productives. Qu'elle veuille bien trouver ici l'expression de ma plus vive reconnaissance pour ses relectures consciencieuses et ses commentaires perspicaces. Je tiens également à remercier tous les membres du comité scientifique du colloque « Corps

sanglants, souffrants et macabres » pour leur contribution inestimable à ce projet, dont l'idée naquit dans les derniers mois d'écriture de cette thèse.

À la Faculté des lettres de l'Université d'Oslo, j'ai aussi profité d'un milieu scientifique dynamique au sein de l'équipe de recherche pluridisciplinaire « Dislocations : pratiques de transfert textuel au seuil de la modernité », dirigée par Trond Kruke Salberg et Gro Bjørnerud Mo. Je suis reconnaissante à tous les membres de cette équipe pour les rencontres fructueuses que nous avons eues ensemble et je remercie tout particulièrement Hall Bjørnstad, Terence Cave et Kirsti Sellevold pour leur aide et leurs conseils au cours de ce travail. Je tiens également à remercier tous les doctorants de l'école doctorale des sciences littéraires à la Faculté des lettres ainsi que son comité qui, sous la direction de Knut Stene-Johansen, a organisé de nombreuses rencontres et voyages stimulants auxquels j'ai eu la chance de participer.

Une thèse doctorale n'est pas uniquement le produit du soutien du milieu universitaire qui entoure son auteur. Ce dernier bénéficie également de la patience et de l'encouragement des cercles amicaux et familiaux qui sont en dehors de cet univers souvent clos. Je souhaite avant tout remercier toute ma grande famille, mes parents, mes frères et sœurs et mes grands-parents pour leur amour et pour la confiance qu'ils ont en moi. Je pense en souriant à tous mes amis qui m'ont encouragé tant de fois sans vraiment comprendre de quoi il s'agissait (« ... une thèse sur quoi ? Le macabre ? »). Un grand merci s'adresse aussi à tous mes collègues de la maison d'édition Manifest, qui m'ont permis de penser à autre chose quand j'en avais le plus besoin, toujours dans la meilleure ambiance possible. « Last but not least », je remercie Bjørnar Moxnes, qui, grâce à son enthousiasme infatigable et son humour chaleureux, a fait de la dernière année de travail sur cette thèse un vrai plaisir.

Oslo, janvier 2008

Kjerstin Aukrust

1. Introduction

1.1 Pourquoi le macabre ?

Nous avons longtemps été fascinés par le macabre. Il n'est pas difficile de comprendre, ni de justifier cette fascination, ou plutôt cette véritable séduction mise en œuvre par les images et les mots du corps souffrant, sanglant, mort – un corps marqué par la violence. En effet, ce *nous* pourra ici référer aussi bien à nous, lecteurs, spectateurs, publics, comme à nous, l'auteur de cette étude, qui cherchera à plonger dans le monde macabre et à vouer une attention particulière à cette écriture violente du corps. Le but de l'étude sera de dévoiler comment cette séduction s'effectue dans une série de textes de la fin du XVI^e, début du XVII^e siècle en France, tirée de l'œuvre de Pierre de Ronsard, Théodore Agrippa d'Aubigné¹ et Jean-Baptiste Chassignet. Dans ce chapitre introducteur, nous allons tout d'abord discuter la signification du mot « macabre », pour ensuite nous concentrer sur son importance au sein de la culture baroque. Nous chercherons par la suite à mettre en place un panorama du macabre en tant que phénomène esthétique avant la période baroque², avant d'aborder les détails concernant notre corpus et notre plan d'étude. Enfin, nous discuterons les problèmes de méthode et nous présenterons l'approche qui nous semble la plus pertinente pour aborder ce sujet.

Posons d'abord la question fondamentale, à savoir ce que nous entendons ici par « macabre ». Parmi plusieurs tentatives de définitions qui ont été proposées par les critiques s'intéressant à l'objet, nous avons retenu celle mise en avant par Claude Blum dans son ouvrage important sur la mort dans la littérature française de la Renaissance comme la plus intéressante :

Le macabre est une figuration directe de la mort qui n'inclut pas nécessairement une représentation de la mort en personne. Or la figuration directe (celle qui utilise *la pourriture, la vermine, les odeurs, des*

¹ Nous écrirons Aubigné plutôt que d'Aubigné, « pour respecter la désignation correcte, celle du reste que le poète a lui-même retenue, que choisissait A.M. Schmidt, et que recommandait V.L. Saulnier » (Gisèle Mathieu-Castellani, « Violences d'Aubigné », in *Poétique d'Aubigné*, actes du colloque de Genève, mai 1996, éd. Olivier Pot, Genève, Droz, 1999, p.17).

² Les limites chronologiques de l'époque dite « baroque » varient selon les critiques. Nous désignerons sous cette appellation la période qui commence approximativement en 1570 et qui s'étend sur les premières décennies du siècle suivant. Voir notamment Jean Serroy (éd.), *Poète français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999, p.27 : « Pour ce qui est donc de la poésie française, l'âge baroque se limite ainsi au troisième tiers du XVI^e siècle et aux deux premiers tiers du XVII^e ».

parties du squelette pour « figurer » la mort) mais non personnelle caractérise fondamentalement la représentation de la mort jusqu'à Hélinant de Froidmont [...].³

Bien que l'extrait ci-dessus se réfère à une autre période que celle qui nous intéresse, les réflexions qu'il met en avant concernant le macabre n'en sont pas moins pertinentes pour notre étude. La structure de la présentation qui est donnée ici est particulièrement intéressante : il nous semble en effet symptomatique que les éléments qui constituent véritablement le champ du macabre soient placés entre parenthèses, comme pour les rappeler en passant, sans y attribuer plus d'attention. Cette tendance est repérable dans de nombreux ouvrages critiques et témoigne d'un certain manque d'intérêt pour une analyse détaillée du macabre. Ceci est particulièrement valable pour les études portant sur la période baroque, où la place du macabre parmi les caractéristiques principales du style de l'époque est rarement questionnée ou sujette à un scrutin plus minutieux. Notre projet a comme ambition de sortir la pourriture, la vermine, les odeurs, les parties du squelette et les autres figures du macabre de la parenthèse et d'en faire le sujet d'étude principal. Ainsi, le macabre ne sera plus simplement relégué en bas de page, mais placé au centre du texte, de l'analyse et de notre attention.

Reprenons quelques éléments de la définition proposée par Claude Blum. Tout d'abord, que faut-il entendre par « figuration » ? La figuration est un ensemble de figures, ce dernier terme étant ici à entendre d'après la définition classique de Fontanier.⁴ Le macabre semble se distinguer des autres représentations de la mort par sa figuration *directe*. Nous entendons par l'adjectif « direct » ce qui est sans détour, immédiat, sans intermédiaire ; une figuration directe de la mort est donc une représentation qui révèle la vérité de la mort à travers des détails physiques. C'est dans l'exposition de ces détails que le macabre est mis en œuvre ; dans la période qui nous intéresse ici, cette exposition devient une véritable ostentation, lorsque la putréfaction, les vers, la puanteur et différentes parties détériorées du corps sont mis à nu et mis en scène sous nos yeux.

Cette définition articule également le lien explicite et intime qui existe entre le macabre et la mort. Notons tout d'abord que l'emploi du mot « macabre » est anachronique, c'est-à-dire que nous attribuons les caractéristiques qui le définissent à des phénomènes

³ Claude Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Tome I, Paris, Champion, 1989, p.30 (nous soulignons).

⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours* [1827], Paris, Flammarion, 1977, p.64 : « Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune ».

appartenant à une époque où le mot n'était pas utilisé dans le même sens.⁵ En effet, le mot lui-même ne figure pas dans le dictionnaire seiziémiste d'Edmond Huguet, simplement la notion de « danse macabre » (« Macabree (danse) »)⁶, alors que dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière paru en 1690, le mot ne figure pas du tout. Le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré publié pour la première fois en 1863, note ce deuxième sens du mot : « Par extension, qui a le caractère des figures de la danse macabre ».⁷

Les dictionnaires étymologiques précisent à leur tour que le mot est étroitement lié à celui du syntagme « danse macabré » jusqu'au XIX^e siècle, puis « danse macabre ». Celui-ci se réfère à une danse des morts dans sa représentation littéraire ou picturale, selon la tradition médiévale. Il faut attendre le milieu du XIX^e siècle pour rencontrer « macabre » dans son extension moderne, « lugubre, morbide » (1843, Gautier), aussi substantivé (1853, Goncourt) avec une valeur neutre équivalent à « genre macabre » dans le domaine esthétique.⁸ Au milieu du XIX^e siècle, le mot désigne ce « qui évoque la mort ».⁹ C'est cette définition qui est d'usage aujourd'hui, avec de nouvelles précisions données dans les dictionnaires plus modernes : le macabre est en effet défini comme ce « qui a pour objet les squelettes, les ossements, les cadavres ».¹⁰ Selon nous, ces exemples d'éléments macabres ne sont pas suffisants et il s'agira donc pour nous d'aller plus loin dans le développement annoncé par les dictionnaires : ne serait-il pas possible de donner une définition plus exhaustive et plus précise du macabre ?

Comme cet aperçu en témoigne, « macabre » apparaît d'abord dans le syntagme « danse macabre »¹¹ : c'est de cette expression que vient le mot et il n'avait donc à l'origine

⁵ Pour une discussion plus élaborée sur l'étymologie et l'origine du mot, voir par ex. Edelgard DuBruck, « Another look at « Macabre » », in *Romania. Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et des littératures romanes*, n° LXXIX, Paris, Société des amis de la Romania, 1958, p.536-543.

⁶ Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925-1928.

⁷ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [1863], Paris, Gallimard – Hachette, 1972.

⁸ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

⁹ *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand, Paris, Larousse, 1971 : « de danse macabre (1832), altér. de danse macabré (XV^e s), la danse des morts (déjà J. Le Fèvre, 1376 : « Je fis de Macabré la danse »), avec une forme macabré, var. de macabé, du nom des *Macchabées*, héros bibliques dont le culte était rattaché à celui des morts ; à rapprocher peut-être de la racine arabo-hébraïque *qbr*, enseveli ».

¹⁰ *Le Nouveau petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996 : « Macabre : (1842) Qui a pour objet les squelettes, les cadavres, et par ext. qui évoque des images de la mort (funèbre, lugubre, sinistre) » ; *Le Grand Robert de la Langue Française*, dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001 : « Macabre (Cour.) : Qui a pour objet les squelettes, les ossements, les cadavres, et, par ext., Qui a trait à la mort, qui évoque des images de mort. (funèbre, lugubre, sinistre) ».

¹¹ *Mots et Dictionnaires (1798-1878)*, R. Journet, J. Petit, G. Robert, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Vol. 101, Les Belles Lettres, Paris : « Macabre : adj. f. Ne s'emploie que dans danse - , suite d'images qui représentent la Mort entraînant avec elle, en dansant, des personnages de toutes les conditions. [...] Ne s'emploie, au sens propre, que dans danse - ; p. ext. qui est lugubre, propre à évoquer des images funèbres ».

pas d'existence en dehors de celle-ci. Une étude de ce motif peut donner des précisions pertinentes sur le contenu sémantique du mot, puisque son emploi garde le souvenir de cette référence même lorsqu'il en est détaché. La danse macabre, qui se diffuse rapidement à partir du début du XV^e siècle, trouve son originalité dans la réciprocité qu'elle établit entre le vivant et le mort : l'un est le double de l'autre, le mort figurant le reflet « anticipé » de ce que le vivant deviendra. Le mort reflétant le vivant et l'invitant à le rejoindre dans la danse, est le plus souvent représenté par un squelette.¹² La danse macabre présente donc non seulement une personnification de la mort, mais, de manière plus importante, une représentation physique et réaliste de celle-ci : ce n'est pas le personnage de la mort qui domine le motif, mais son corps. Ce corps, dont la peau et la chair ont totalement disparu, révèle la vérité physiologique de ce qui nous attend dans l'au-delà. En effet, il s'agit bien, dans la logique du macabre, de faire un travail de révélation de ce qui est secret, d'ostentation de ce qui est caché, de dévoilement de ce qui, d'après les canons fluctuants de la décence, est horrible à voir.

La notion de « dévoilement » est cruciale dans la définition du macabre. Dans son ouvrage capital sur la littérature baroque, Jean Rousset utilise ce mot de manière insistante et en fait une des caractéristiques principales de l'écriture de la mort à cette époque : il s'agit désormais d'exposer la souffrance qui défigure, de dévoiler le vrai visage de la mort.¹³ Selon nous, le macabre prend place justement dans cette ambition de présenter toutes les images de la mort et de percer le voile mensonger des euphémismes et des métaphores faisant du mort un corps intact et non un véritable cadavre. Dans ce sens, le geste fondamental du macabre est avant tout un geste ostentatoire exposant le corps ouvert, mort, déformé, mutilé, percé, démembré, décortiqué. Nous tenterons, au cours de nos lectures, de cerner, avec plus de précision, comment ce corps est présenté pendant la période en question afin de mettre en place les contours d'un corps macabre.

Pour pouvoir établir une définition du corps macabre, nous chercherons, tout au long de nos analyses des textes, à repérer les éléments-clés du champ lexical du macabre, afin de cerner les principales caractéristiques d'un langage spécifiquement macabre. Le corps que

¹² Voir par ex. Leonard Paul Kurtz, *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, New York, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, 1934. Voir aussi Christine Martineau-Géniéys, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Honoré Champion, 1978, p.90-95.

¹³ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* [1953], Paris, José Corti, 1995, p.92-93 : « La mort est désormais présente, et toutes ses images ». Michel Vovelle parle également de dévoilement dans son ouvrage *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p.244 : « La mort en face, sans détours ni esquives, plus encore, complaisamment mirée, ou crûment dévoilée ».

nous cherchons à dévoiler sera, lui aussi, spécifique et différera ainsi d'autres corps voisins, tels que le corps morbide ou le corps grotesque. Ses deux adjectifs sont souvent sémantiquement associés au macabre et il convient donc, par souci de rigueur et de précision, d'établir des frontières importantes entre les trois. Tout d'abord, « morbide », qui est souvent employé comme synonyme ou équivalent de « macabre », n'est pas si proche de ce dernier qu'on a tendance à le supposer, tant sur le plan étymologique que sémantique. En effet, « morbide », contrairement à « macabre », n'a rien à voir avec la mort : dérivé du latin *morbidus* (malade, malsain), il prend d'abord le sens de « malade », puis reçoit le sens figuré de « malsain ».¹⁴ Encore aujourd'hui, le mot garde selon les dictionnaires d'usage un sens semblable, puisqu'il désigne ce qui est « anormal, causé par un dérèglement physique » ou ce qui « flatte les goûts dépravés ».¹⁵ Philippe Ariès donne cependant du mot « morbide » une définition qui se rapproche davantage de notre centre d'intérêt : « Nous appelons morbide un goût plus ou moins pervers, mais dont la perversité n'est ni avouée ni consciente, pour le spectacle physique de la mort et de la souffrance ».¹⁶

Pour comparer le macabre au « grotesque », nous nous tournons vers Mikhaïl Bakhtine et ses remarques sur l'image grotesque du corps. Quoique le style grotesque, de par sa dimension hyperbolique, diffère du style macabre qui se veut réaliste, il existe néanmoins plusieurs points communs entre eux. En effet, ils tracent tous les deux les contours d'un corps monstrueux, qui est, avant tout, un corps « en mouvement »¹⁷ : jamais statique, il représente une forme physique qui évolue constamment, soit à cause d'un nez ou d'un ventre qui ne cesse jamais de grandir, soit à cause du processus de putréfaction lié à la mort. Par ailleurs, les deux styles sont caractérisés par une expression « éclatante du corps ouvert, non clos ».¹⁸ Malgré ces points convergents, le macabre est fondamentalement autre que le grotesque : alors que le corps grotesque est positif, associé au comique¹⁹, le corps macabre est négatif, associé à l'horreur.

¹⁴ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.*

¹⁵ *Le Nouveau petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.

¹⁶ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.113-114.

¹⁷ Voir Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, op.cit.*, p.114 et Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, (trad. Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1982, p.315.

¹⁸ Bakhtine, *op.cit.*, p.336.

¹⁹ Voir *ibid.*, p.317, 351.

Comme nous venons de le voir, le macabre est généralement lié explicitement et uniquement à la mort. Cette perspective traditionnelle nous semble, quoique correcte, quelque peu restreinte puisqu'elle implique que le macabre se limite à une seule figuration : celle de la mort. Nous choisissons ici une approche inverse où la mort sera envisagée comme une sous-catégorie, une figuration possible du macabre. Les autres figurations de la mort ne seront que mentionnées de manière périphérique – c'est la représentation spécifique qui met l'homme « face à face » avec le corps mourant ou mort qui nous intéressera. Nous prenons en effet comme hypothèse de travail que le macabre, quoique toujours lié à la mort en la laissant apparaître plus ou moins loin à l'horizon, permet aussi d'autres figurations. Ces figurations restent, elles aussi, « directes » et permettent de représenter une souffrance corporelle ou d'insister sur une expérience vécue comme physique par un langage violent et efficace. Cette hypothèse, qui reste à vérifier à travers nos lectures de textes, nous permettra d'élargir la perspective donnée par les définitions traditionnelles du macabre. L'étude du corpus illustrera comment le macabre figure non seulement la mort de manière directe, mais peut également s'inscrire, avec une même logique violente, dans des scènes d'amour, de haine, de guerre, de vieillissement, de vanité et d'angoisse.

Outre l'ambition d'établir une définition plus exhaustive du macabre baroque, cette thèse cherchera également à comprendre son rôle ou sa signification au sein du texte, afin de combler les manques que nous avons discernés dans les définitions présentées jusqu'à présent. Ainsi, le projet n'aura pas simplement une visée descriptive, mais tentera également de tirer quelques conclusions sur l'impact des images macabres dans le texte. Le recours au macabre témoigne en effet d'une volonté d'enseigner une leçon, qui sera différente selon l'auteur et selon le contexte. Comme l'exemple de la danse macabre nous l'a montré, les représentations macabres cherchent, depuis leurs premières occurrences, à enseigner que les hommes sont égaux devant la mort.²⁰ Selon nous, cette leçon n'est pas forcément celle que cherchent à mettre en avant les auteurs étudiés ici : notre hypothèse est que pour eux, il s'agit davantage d'utiliser le macabre pour émouvoir le lecteur, le provoquer, le faire agir.

Cette attention continue portée à la signification du macabre et aux différents messages que celui-ci véhicule permettra à cette étude d'insister sur l'importance et sur l'effet de cette écriture à la période en question. Quoique les travaux sur la littérature de la fin du XVI^e, début du XVII^e considèrent tous le macabre comme une thématique emblématique de

²⁰ Voir par ex. Jean Delumeau, « La Renaissance et le Macabre : significations divergentes », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Travaux d'Humanisme et Renaissance n° 202, Genève, Droz, 1984 p.5 : « Les scènes macabres [...] comportent sans doute une leçon morale » ; « la leçon chrétienne du macabre (le *memento mori*) ».

l'époque, ils négligent souvent d'aller en profondeur en ce qui concerne ses qualités spécifiques. Certes, on voue une attention privilégiée à la place du macabre dans certains poèmes canoniques, mais une analyse systématique et minutieuse des différents aspects du macabre poétique et, justement, de ses rôles potentiels dans le texte, a, selon nous, été mise de côté. Il semble que le macabre occupe une place si « établie » au sein de cette période qu'une étude vouée entièrement à son écriture a pu paraître obsolète.

Nous chercherons donc à remédier à ce préjugé, en restant très attentive à la signification du macabre dans les poèmes étudiés. Comme le dit Didier Souiller dans son ouvrage sur le baroque, « les images de la mort ne sont jamais présentes dans la littérature baroque pour elles-mêmes, mais comme signe ».²¹ Signe de quoi ? C'est la question à laquelle nous allons chercher à répondre au cours de cette étude, où le macabre sera analysé sous trois angles. Tout d'abord, comme une *thématique* caractéristique de la littérature de l'époque ; ensuite, comme une *esthétique* dominante, non seulement dans le champ littéraire, mais aussi dans les autres domaines artistiques ; et enfin, comme un *style* particulier qui donne une force plus suggestive et efficace à l'écriture de la mort et du corps souffrant. Nous chercherons ainsi à comprendre pourquoi l'on a conféré au macabre une place prépondérante dans le texte baroque et à discuter l'effet que cette figuration directe a sur nous, lecteurs.

1.2 Le baroque et la mort

Dans la définition liminaire du macabre que nous avons tentée d'établir ci-dessus, nous avons insisté sur le fait que le macabre compte parmi les caractéristiques principales de la littérature et l'art baroque : en effet, la mort qui se déploie dans les textes, les images et les sculptures de cette époque est une mort qui ne cache rien, mais qui s'expose dans toute son horreur. Mais qu'est-ce précisément que le baroque et pourquoi s'intéresser à sa manière de figurer la mort ? Dans les pages qui suivent, nous allons chercher à définir ce que nous entendons par « baroque », pour ensuite voir ce qui caractérise les représentations de la mort à cette époque charnière entre la Renaissance et le classicisme. Comme de nombreux chercheurs qui nous ont précédés, nous sommes entrée dans l'univers baroque grâce aux ouvrages de Jean Rousset.²² En effet, c'est le regard « amoureux » et la sensibilité toute

²¹ Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p.111.

²² Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « Marcel Raymond et Jean Rousset, maîtres-pilotes en baroque. La critique séminale de Marcel Raymond. Portrait de Jean Rousset en critique amoureux », in *Œuvres et Critiques*, XXVII, Tübingen, G. Narr, 2002, p.161 : « Le grand livre de J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*. Circé

particulière de ce « maître-pilote en Baroque »²³ qui ont d'abord engendré la fascination pour le baroque et pour le macabre qui domine cette thèse. Les travaux de ce baroque pionnier ont inspiré maints collègues et étudiants²⁴ et même aujourd'hui, *La littérature de l'âge baroque en France*, parue pour la première fois en 1953, reste un ouvrage de référence.²⁵

Nous partageons cette passion pour les lectures baroques de Rousset avec un grand public savant. Ainsi Gisèle Mathieu-Castellani, Claude-Gilbert Dubois et plus récemment Christophe Bourgeois²⁶ pour n'en citer que quelques uns, expriment tous leur gratitude à l'égard de Rousset et soulignent la pertinence, la fécondité et l'actualité de ses travaux. Nous partageons cette reconnaissance et nous proposons ici une interprétation du baroque très inspirée par les hypothèses proposées par le jeune Rousset. Jeune, puisqu'il a, au cours de sa longue carrière, remis en cause et questionné cette première analyse du baroque, notamment dans l'essai intitulé « Adieu au baroque », publié dans *L'intérieur et l'extérieur* en 1968, puis dans l'ouvrage paru trente ans plus tard, où Rousset pose son *Dernier regard sur le baroque*.²⁷

Au cours de sa carrière, Rousset développe donc un scepticisme et une prudence croissants envers le désir de définir une grille homogène où tous les textes d'une même époque pourraient trouver leur place.²⁸ La pertinence ou non du terme a longtemps été et reste toujours un sujet de débat²⁹, notamment en raison du caractère protéiforme de son champ d'application. Le « baroque » peut en effet désigner une période, un art, une architecture, un style, une culture, une esthétique, une littérature. Mais le baroque peut aussi être considéré comme une hypothèse, un « instrument du XX^e siècle forgé pour questionner le XVII^e ». ³⁰ Ici, nous envisageons le baroque non seulement comme une hypothèse de questionnement, mais comme une « hypothèse de travail » : voilà, selon nous, son utilité principale.³¹

et le paon, a été pour nombre d'entre nous non seulement une incitation, une stimulation, une impulsion, [...] mais aussi un modèle ».

²³ Voir la dédicace de Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1964, p.9.

²⁴ Voir notamment l'hommage à Jean Rousset récemment paru, *L'aventure baroque*, éd. Michel Jeanneret, Genève, Éditions Zoé, 2006.

²⁵ Notons cependant que certains considèrent cet ouvrage comme « à la fois classique et daté » (Claude Gilbert-Dubois, *Le baroque en Europe et en France*, Paris, PUF, 1995, p.15).

²⁶ Voir l'introduction de Christophe Bourgeois, *Théologies poétiques de l'âge baroque. La muse chrétienne (1570-1630)*, Paris, Champion, 2006, p.11-36.

²⁷ Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998.

²⁸ Voir Jean Rousset, « Adieu au baroque », in *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle* [1968], Paris, José Corti, 1988, p.240 : « je supposais un système unitaire dont les divers registres devaient nécessairement communiquer les uns avec les autres ».

²⁹ Voir par ex. Victor-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Librairie Plon, 1957 ; Bernard Chedozeau, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989 ; Souiller, *op.cit.* ; Dubois, *Le baroque en Europe et en France, op.cit.* ; Bertrand Gibert, *Le baroque littéraire français*, Paris, Armand Collin, 1997.

³⁰ Rousset, *Dernier regard sur le baroque, op.cit.*, p.13.

³¹ Pour reprendre les mots de Rousset, nous souhaitons « conserver à la notion son caractère d'hypothèse de travail », in *L'intérieur et l'extérieur, op.cit.*, p.248.

Notre discussion du baroque ne partira donc pas du point de départ traditionnel – celui de l'étymologie³² – pour aboutir à une conclusion mettant le plus souvent en garde contre son emploi. Nous essayerons ainsi d'éviter le piège contre lequel nous met en garde Jean-Claude Vuillemin dans son article « Baroque : pertinence ou obsolescence ? » :

[...] tout discours sur le baroque est aujourd'hui réduit à s'entourer de nombreuses précautions oratoires qui se traduisent par une introduction obligée de rappel de l'acte de naissance – équivoque – de la notion, suivi de la mise en garde contre l'emploi abusif du terme [...].³³

Vuillemin cherche à montrer l'utilité de la notion d'un baroque littéraire : il dénonce le « vague sentiment d'obsolescence » que trahissent les auteurs ayant recours à la notion et milite pour que le « baroque » demeure une catégorie esthétique et un outil théorique pertinent, « [à] condition de conserver au concept sa valeur heuristique de « fonction opératoire » ». ³⁴

Cette dernière citation de Vuillemin fait écho à l'esquisse de bilan proposée par Rousset lui-même dans *L'intérieur et l'extérieur* :

Il peut arriver cependant que, dans une phase de la réflexion et de la recherche, on ait besoin pour atteindre les œuvres de critères théoriques ; ces critères sont heuristiques, ces catégories sont empiriques ; ces sont des approximations aptes à poser momentanément certains problèmes critiques ; *elles ne représentent pas la fin, mais le commencement d'une recherche.*³⁵

La notion de baroque représente ainsi pour nous le commencement de nos recherches, le « mot de passe »³⁶ qui nous permet d'aborder les textes que nous souhaitons étudier avec l'hypothèse qu'ils sont unis par une expérience commune. Cette hypothèse devient pour nous un instrument de recherche et le baroque s'impose ainsi non pas comme un moyen de classement, mais comme une manière pertinente de nous approcher des textes. Si nous utilisons dans nos analyses le mot « baroque », c'est par souci de commodité et comme outil d'analyse, et non pour mettre cette notion au centre de l'étude.³⁷

³² Pour un résumé exhaustif sur l'étymologie du mot, voir *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, p.184-185.

³³ Jean-Claude Vuillemin, « Baroque : pertinence ou obsolescence ? », in *Racine et/ou le classicisme*, Actes du colloque conjointement organisé par la *North American Society for Seventeenth-Century French Literature* et la *Société Racine*, éd. Ronald W. Tobin, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 481.

³⁴ *Ibid.*, p. 479-483.

³⁵ Rousset, *L'intérieur et l'extérieur, op.cit.*, p.247 (nous soulignons).

³⁶ *Ibid.*, p.254.

³⁷ Puisque le terme lui-même a peu d'importance, nous nous abstenons de reprendre la discussion sur la pertinence de la notion de « maniérisme » dans ce contexte. Pour plus de détails sur cette question, voir Marcel Raymond, *La poésie française et le maniérisme. 1546-1610(?)*, Genève, Librairie Droz, 1971 ; Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979 ; Gisèle Mathieu-Castellani, « Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse », in Alphonse Vermeulen (éd.), *Questionnement du baroque*, Bruxelles, Louvain-la-Neuve, 1986, p.51-74.

Notre but n'est donc pas de proposer une définition totalisante du baroque, mais d'en tirer des éléments clés qui nous permettront d'aborder les textes et le thème choisis par la même porte d'entrée. Dans son ouvrage fondateur et dans l'anthologie qui le complète, Rousset identifie des images, des thèmes, des motifs et des dichotomies structurants, qui fournissent des pistes de recherches fructueuses. Rappelons la série de thèmes caractéristiques du baroque proposée par Rousset :

toute une époque, qui va approximativement de 1580 à 1670, de Montaigne au Bernin, se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres : le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive, le monde en instabilité.³⁸

Tous ces thèmes peuvent être rapprochés du thème de la mort et trahissent ainsi l'obsession macabre du baroque. La leçon fondamentale que nous tirons des travaux de Rousset, ainsi que de ceux qui ont marché dans ses traces, est donc que la mort est omniprésente à cette époque, elle est « partout ».³⁹ Cette leçon sera le présupposé fondamental de cette étude.

Cette omniprésence est notamment visible dans la littérature baroque, animée par une hantise de la mort en même temps que par son ostentation exacerbée. Rousset souligne que la représentation littéraire baroque de la mort se caractérise et se distingue par son « expression mouvementée et théâtrale » : elle devient, de ce fait, comme nous allons le voir, une véritable « fête macabre ».⁴⁰ La représentation de la mort à l'époque baroque est donc particulière de par sa qualité directe et insistante, mettant en relief l'horreur de la mort et du cadavre. Ce geste d'ostentation compte parmi les « attitudes baroques » fondamentales⁴¹, c'est-à-dire que la culture baroque serait caractérisée par une volonté de montrer aux yeux de tous, de présenter avec insistance ce qui a préalablement été caché. Nous voyons dans le macabre la manière la plus ostentatoire d'écrire la mort et la souffrance physique ; ainsi, dans un parallélisme paradoxal où l'horreur remplace la beauté, l'écriture macabre incarnerait le paon, « symbole exemplaire de l'ostentation baroque »⁴², qui dans un geste de déploiement cherche à montrer explicitement et indiscrètement la nature d'un corps mort ou en agonie.

La mort baroque est donc fascinante de par son caractère flamboyant et suggestif. Par ailleurs, elle intrigue parce qu'elle représente le contraire d'une mort voilée, cachée derrière des euphémismes et des métaphores, comme l'image du mort endormi.⁴³ De nombreux

³⁸ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.8.

³⁹ *Ibid.*, p.236 : « La mort, ainsi liée à la conscience baroque du monde en mouvement, est partout dans cette époque ».

⁴⁰ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française* [1961], Paris, Armand Collin, 1968, vol.1, p.16-19.

⁴¹ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.219-228.

⁴² *Ibid.*, p.219.

⁴³ Voir notre chapitre sur Ronsard.

critiques ont vu dans cette opposition une rupture, et ont insisté sur le changement dans la représentation de la mort qui a lieu au début de la période baroque⁴⁴ :

[...] cette évocation de la mort réaliste et vraie, cette présence du cadavre lui-même, que le Moyen Age, même à son automne macabre, n'a pas tolérée, la période suivante du XVI^e au XVIII^e siècle, va les rechercher avec délectation.⁴⁵

L'émergence du macabre dans les littératures française et européenne à la fin du XVI^e siècle sert de témoignage de cette idée de rupture dans la représentation de la mort. En effet, l'ostentation presque « obsessionnelle » du corps ouvert qui caractérise en grande partie les représentations de la mort à cette époque a permis à de nombreux critiques de tracer une ligne de démarcation entre la Renaissance et le baroque et d'indiquer ainsi un changement de perspective.⁴⁶ Malgré la pertinence générale d'une telle interprétation de l'histoire littéraire, elle reste cependant à nuancer. Afin de mettre en évidence le caractère moins tranché de l'opposition entre les époques renaissante et baroque sur ce point, nous souhaitons brosser ici un rapide tableau de la place du macabre dans la littérature française *avant* le baroque.

1.3 Le macabre pré-baroque

Le sujet principal de notre étude est d'analyser le macabre comme un phénomène littéraire dans un genre particulier – la poésie – dans une période et dans un espace chronologiquement et géographiquement délimités – le baroque français. Mais le macabre ne naît pas avec le baroque et n'est pas réservé à la littérature. Nous évoquerons ici certains passages fondamentaux dans l'histoire du macabre français, en nous concentrant d'abord sur

⁴⁴ Selon Rousset, une véritable rupture a lieu entre la Renaissance et le baroque : « c'est la culture, c'est tout ce que la Renaissance a touché qui se transforme. [...] C'est le monde même de la Renaissance qui se bouleverse » (Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.90). À ce propos, voir aussi Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, PUF, 1981, p.19 : « Faisant appel à de nouvelles références textuelles, sans toutefois faire table rase du passé, le poète néo-pétrarquiste et baroque inaugure ainsi une esthétique de la rupture » ; Vuillemin, *op.cit.*, p. 489 : « [...] mon analyse du phénomène baroque propose d'insister sur la cassure irrémédiable qui, vers la fin du XVI^e siècle, marque la rupture des paradigmes épistémologiques sur lesquels s'étaient constitués les transcendants du Moyen Âge et le savoir de la Renaissance » ; Philippe Beaussant, « L'art des incertitudes », in *Magazine Littéraire* n° 300 (juin 1992), p.22 : « Il y a entre disons 1570 et 1600-1610, une espèce de basculement de la sensibilité qui est d'une telle puissance, d'une telle force, qu'on ne peut pas dire que ce qui est avant ressemble à ce qui est après. Et j'appelle baroque ce qui se passe après ». Cette perspective est évidemment à nuancer, voir notre sous-chapitre précédent sur le macabre pré-baroque. Voir aussi Delumeau, *op.cit.*, p.3 : « Le macabre – très abondant – de la Renaissance [...] ».

⁴⁵ Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, *op.cit.*, p.112.

⁴⁶ Voir Christine Poletto, *Art et pouvoirs à l'âge baroque : crise mystique et crise esthétique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1990, p.111 : « A la moitié du XVI^e siècle naît une coupure d'avec l'image que la Renaissance donnait à la mort ».

des exemples iconographiques et littéraires, puis en abordant la place du macabre dans les représentations religieuses. Commençons notre aperçu par le Moyen-Âge :

Quand on parle de thèmes macabres, on se reporte spontanément au XV^e siècle, un peu avant, un peu après, parce que c'est à cette époque que les historiens les ont repérés et analysés, c'est pour comprendre cette époque qu'ils les ont interprétés.⁴⁷

En effet, selon Johan Huizinga dans son célèbre ouvrage *Le déclin du Moyen-Âge*, nulle période n'a placé autant d'importance sur la pensée de la mort que, justement, le Moyen-Âge. Au cours de son chapitre sur la vision de la mort à cette époque, Huizinga met l'accent sur l'expression violente et physique de cette mort et la résume en un mot : le macabre.⁴⁸ Cette tendance répond selon lui aux besoins spécifiques de l'esprit médiéval, dont l'imagination se plaît aux horreurs « des images hideuses de cadavres nus et pourris, pieds et poings rigides, bouche béante, entrailles dévorées de vers ».⁴⁹ La vision macabre fait ainsi intégralement partie de la culture médiévale et pas uniquement de son art.

Philippe Ariès va dans le sens de cette thèse lorsqu'il étudie les représentations artistiques qui illustrent l'importance des thèmes macabres à la fin du Moyen-Âge : « tombeaux à transis », caractérisés par les vers rongant les corps et l'insistance sur la décomposition⁵⁰, danses macabres, connaissant un grand succès entre 1435 à 1525⁵¹, triomphes de la mort, « Heures » et gravures sur bois des *artes moriendi*, ces « manuels de préparation dévote à la bonne mort ».⁵² Par ailleurs, il convient de mentionner la vague des *memento mori* de l'époque : leur vaste propagation contribue ainsi à rendre familière l'image macabre. Reprenons la formule d'André Chastel : « [l]'image horrible convient à tous, ou tous s'en accommodent ».⁵³

À travers les figures macabres du cadavre, du squelette, des vers, l'homme fait la découverte de son état physique après la mort. C'est le cas notamment dans la fameuse *Légende des Trois morts et des trois vifs*, devenue véritable *topos* aux XIII^e-XV^e siècles, qui met en scène trois cavaliers découvrant trois cadavres, et qui attribue une part importante à la

⁴⁷ Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, op.cit.*, p.107-108. Voir aussi Alain Surdel, « Les représentations de la mort dans le théâtre religieux du XV^e siècle et des débuts du XVI^e siècle », in *La Mort en toutes lettres*. Colloque organisé par le Département de littérature comparée de l'Université de Nancy II, textes réunis par Gilles Ernst, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p.11 : « le Moyen Age apparaît souvent comme une époque entièrement dominée par le goût du macabre et par l'obsession de la mort ».

⁴⁸ Johan Huizinga, *Le déclin du Moyen Age*, Le Club du meilleur livre, Paris, 1958, p.131 : « Cette conception macabre de la mort [...] a exprimé, à la fin du Moyen Age, la pensée de toute une époque ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁰ Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, op.cit.*, p.108.

⁵¹ André Chastel, « Le baroque et la mort », in *Fables, Formes, Figures* [1978], Paris, Flammarion, 2000, p.211.

⁵² Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, op.cit.*, p.108.

⁵³ Chastel, « Le baroque et la mort », *op.cit.*, p.212.

description de la défiguration et de la putréfaction : ce récit populaire évoque des corps morts « dans les mois puis dans les années qui succèdent au trépas [...] : chacun apparaît en effet dans un état de décomposition plus ou moins avancé ».⁵⁴ Les textes qui reprennent la légende illustrent bien comment la destruction du corps humain est mise en scène grâce à une insistance minutieuse sur les détails physiologiques de la mort : les trois cadavres sont « [d]effigurés et leurs corps descouvers, / Les trous des yeuls et (ceulx) du nez ouvers, / Les os tous secz, jambes, bras, piedz et mains / Tous demengés et partuissés de vers ».⁵⁵ Cette figuration absolument *directe* de la mort dévoile tous les secrets du tombeau et donne au lecteur une vision atroce, mais réaliste, de ce qui l'attend en plaçant « *le macabre en miroir* ».⁵⁶

Parmi les auteurs du Moyen-Âge qui abordent la description de la mort de la manière la plus explicite, nous trouvons le poète François Villon (1431-1463 ?). À l'époque de Villon, le thème de la putréfaction est à la mode ; quoique peu présent dans l'œuvre de Villon, le phénomène de la décomposition charnelle est évoqué ici et là par l'intermédiaire du mot « pourri » (notamment dans *Le Testament*, CLXIV, v.2 et XXXVI, v.78). C'est surtout la *Ballade des pendus* qui fait preuve d'un véritable « réalisme macabre »⁵⁷, comme les vers 5 à 8 en témoignent :

Vous nous voiez cy attachez, cinq, six :
Quant de la chair que trop avons nourrie,
El est pieça devoree et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.⁵⁸

À l'époque de la Renaissance, Rabelais (1483 ?-1553) se montre comme un auteur intéressant en ce qui concerne la représentation du corps déformé, un corps qui n'est pas uniquement grotesque comme l'a montré notamment Mikhaïl Bakhtine⁵⁹, mais qui peut également se montrer macabre : « Avec lui, le *corps macabre* devient la figure à partir de laquelle l'homme chrétien, Mort et Vie, prend place dans le grand corps de l'Univers ».⁶⁰ La figuration de la mort chez Rabelais représente en fait une résurgence des figures corporelles médiévales de la

⁵⁴ Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p.212.

⁵⁵ Auteur anonyme, *Cy commence le dit des trois mors et des trois vis*, poème V, v.10-13, in *Les Cinq poèmes des Trois morts et des trois vifs*, éd. par S. Glixelli, Paris, 1914, p.92 (cité par Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.41).

⁵⁶ Martineau-Génieys, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, op.cit., p.82.

⁵⁷ *Ibid.*, p.172.

⁵⁸ François Villon, *Le Lais Villon et les poèmes variés*, édités par Jean Rychner et Albert Henry, Genève, Droz, 1977, p.66.

⁵⁹ Bakhtine, op.cit., p.302-365.

⁶⁰ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.366 (nous soulignons).

mort et il s'inscrit ainsi parmi les nombreux auteurs qui, depuis la fin du XIII^e siècle, s'intéressent de plus en plus « au corps mutilé et « anatomisé », par une sorte de curiosité morbide pour ce qui a cessé de vivre ». ⁶¹ Nous retrouverons la même curiosité dans les textes de notre corpus qui, cette fois de manière encore plus poussée, chercheront à exhiber ce qu'il y a au plus profond du corps. Les auteurs baroques partagent donc avec Rabelais une attitude similaire face au corps mourant ou mort, une attitude « anatomique », caractérisée par un regard pénétrant, perçant la surface de la peau.

Lorsque nous nous approchons maintenant de la période baroque, le macabre devient de plus en plus imposant sur la scène littéraire. Chez Maurice Scève (1501-1565), « [l]e macabre n'est pas représenté solitairement ; il se trouve, désormais, intégré au récit invariant chrétien et, plus largement, à l'économie de la Rédemption ». ⁶² L'horreur du corps mort devient signe des souffrances que l'âme endure et le macabre semble désormais remplir une fonction très spécifique : c'est à travers lui que le péché acquiert une présence physique et que l'intériorisation de la mort se double d'une dimension corporelle. On peut également parler d'un dévoilement des conséquences aussi bien physiques que spirituelles du péché. Ce dévoilement révèle un état physique qui est bien celui du macabre où Scève insiste sur la décomposition corporelle, l'accomplissement final de l'œuvre du péché :

Ton corps, semence aux tiens, se meurt premier ici
De travail consumé, d'ennuy, peine, et souci,
Pour mieux se préparer sous terre à pourriture,
Ou mimangé des vers leur sera pour pasture ⁶³

Scève emploie donc les images macabres pour figurer un corps marqué par le péché. Une telle utilisation du macabre s'inscrit dans une logique chrétienne, où le corps est le lieu originel des figures du péché et de la mort. Quoique la vue de la mort et surtout du *corps* ⁶⁴ mort dans la tradition chrétienne reste complexe, il est indispensable d'en tenir compte dans l'étude du macabre littéraire de la Renaissance et de la période baroque, puisque l'univers culturel et moral de l'époque est fondamentalement chrétien. Le corps mort, dans la religion chrétienne, ne signifie, au sens propre, rien : la vraie mort est celle de l'âme. Mais malgré le fait que le corps du mort ne représente pour le chrétien que la dépouille de l'âme, la figuration

⁶¹ *Ibid.*, p.366.

⁶² *Ibid.*, p.429.

⁶³ Maurice Scève, *Microcosme*, texte établi et commenté par Enzo Giudici, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1976, Livre I, p. 174, v.891-894.

⁶⁴ Le corps reste en effet « au cœur du mystère chrétien », voir *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Volume 1, dirigé par Georges Vigarello, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p.17. Pour une discussion de la place du corps dans la religion chrétienne, voir chapitre 1, « Le corps, l'Église, le sacré » par Jacques Gélis, p.17-107.

macabre de la mort reste pour autant « traditionnelle dans le christianisme : on la trouve dans la Bible ». ⁶⁵ Par ailleurs, le macabre joue un rôle important dans les représentations de la souffrance du Christ. Dans cette perspective, il semble inévitable d'attribuer une place significative à l'imagerie macabre au sein de la figuration chrétienne de la mort et de la douleur physique.

C'est en particulier dans les multiples représentations de la Passion du Christ ⁶⁶ que les images macabres du corps souffrant s'imposent, notamment dans les mystères. ⁶⁷ Ici, l'agonie du Christ ainsi que la douleur physique sont des motifs récurrents, témoignant d'une volonté de « reproduire l'horreur avec le plus de réalisme possible [:] La mort y est vue à travers la mutilation, le dépeçage et la souffrance du corps humain ». ⁶⁸ En insistant sur la représentation macabre, cette mise en scène du supplice et de l'agonie du corps christique cherche à émouvoir, à travers son pouvoir pathétique, les spectateurs : « Sur la scène, avec un incroyable réalisme, le Christ ou les martyrs sont bafoués, giflés, battus, torturés de mille manières ». ⁶⁹ Cette mise en spectacle de la mort et du corps souffrant permet au public et à l'homme de s'intéresser à son corps, à sa mort, à son histoire – selon un mouvement d'autoréflexion que nous verrons souvent à l'œuvre dans les textes de notre corpus. Dans une telle représentation, le corps mort est figuré avec réalisme pour nous faire connaître la vraie mort : « Par ce biais, la mort corporelle va retrouver son rôle d'*exemple* ». ⁷⁰ Le macabre a donc un rôle spécifique, celui d'enseigner et de servir d'exemple.

À travers ce bref compte-rendu illustratif des différentes étapes du macabre pré-baroque, nous avons eu l'occasion de nous intéresser à des moments clés de l'histoire de cette esthétique, afin de montrer qu'il ne s'agit pas d'un phénomène qui se limite à l'époque baroque. Nous prétendons néanmoins que l'écriture macabre est pourvue de spécificités tout à fait particulières dans les textes baroques, notamment telle qu'elle est mise en œuvre dans les textes de notre corpus. Une des ambitions de cette étude est en effet d'établir, à travers les lectures de textes de Ronsard, Aubigné et Chassignet, l'esquisse d'une définition plus

⁶⁵ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.30 (pour plus de références à la Bible, voir nos chapitres sur *Les Tragiques* et sur Chassignet).

⁶⁶ Voir notamment Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII-XVI^e siècle)*, Paris, Champion, 1998, p.15 : « Le culte de la Passion a connu son âge d'or dans les siècles qu'il est commode d'appeler [...] la fin du Moyen-Âge, [et] il se prolonge dans le baroque ».

⁶⁷ Notamment *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, *La Passion, d'Autun, La Passion du Palatinus, La Passion de Semur* (pour plus de précisions, voir Bordier, op.cit., p.9-10).

⁶⁸ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.53.

⁶⁹ Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929, p.6.

⁷⁰ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.272.

complète du macabre baroque ainsi que de sa signification dans le texte. Passons désormais à la présentation de notre corpus et de la manière dont nous souhaitons l'aborder.

1.4 Corpus et plan de l'étude

Dans ses ouvrages pionniers, Rousset attribue une place importante à ce qu'il appelle « le spectacle de la mort », titre choisi pour le quatrième chapitre de *La littérature de l'âge baroque* et repris comme titre de la cinquième partie de l'anthologie qui lui est intimement liée.⁷¹ Cette partie nous importe particulièrement, car c'est ici que nous avons d'abord découvert les textes qui constituent le corpus de notre étude. En effet, Rousset cite dans ce chapitre des poèmes de Ronsard, Aubigné et Chassignet, les trois auteurs que nous avons choisis comme champ de recherche. Examinons à présent de plus près comment ce champ se délimite, de quels textes il est précisément constitué et comment nous allons les étudier.

Précisons d'abord les limites chronologiques de notre étude. La rédaction du *Printemps* (1571-73)⁷² d'Agrippa d'Aubigné marquera le début temporel de notre parcours, tandis que la date de publication des *Tragiques* (1616)⁷³ du même auteur en marque la fin. Entre les deux, les publications des *Derniers Vers* (1585)⁷⁴ de Ronsard et du *Mespris de la vie et consolation contre la mort* (1594)⁷⁵ de Chassignet constitueront les deux autres points de repères. Mais si les deux dates albinéennes (1571 et 1616) servent de délimitation temporelle de la thèse, l'étude ne sera pas conduite de manière chronologique pour plusieurs raisons. Si nous avons choisi d'ouvrir l'étude avec une lecture des derniers écrits de Ronsard, c'est parce que ces textes marquent un changement dans l'écriture de la mort chez cet auteur, qui est à nos yeux exemplaire des transformations qui ont lieu dans les représentations de la mort entre

⁷¹ Voir Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, vol. 1, *op.cit.*, p.5: « [...] dont cette anthologie voudrait être un complément, à la manière d'un album d'illustrations ».

⁷² Nous avons utilisé les éditions suivantes : Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, édition commentée par Henri Weber, Paris, PUF, 1960 ; Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane*, t.I, avec une introduction de Bernard Gagnebin, Genève, Droz, 1948 ; Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps. Stances et Odes*, t.II, avec une introduction de Fernand Desonay, Genève, Droz, 1952 ; Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, texte établi par Henri Weber et annoté par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

⁷³ Notre édition de référence est Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, édition critique établie et annotée par Jean-Raymond Fanlo, Paris, Honoré Champion, 1995.

⁷⁴ Pour les textes de Ronsard, nous utiliserons les éditions suivantes : Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. critique par Paul Laumonier, révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967 ; Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Gustave Cohen, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978 ; Pierre de Ronsard, *Discours. Derniers vers*, chronologie, introduction, notes et glossaire par Yvonne Bellenger, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

⁷⁵ Notre édition de référence est Jean-Baptiste Chassignet, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition critique d'après l'original de 1594 publiée par Hans-Joachim Lope, Genève, Droz, 1967.

la Renaissance et la période baroque. Comme le remarque Jean Rousset : « on sent un changement de ton de Ronsard à d'Aubigné et à Sponde, et même de Ronsard jeune à Ronsard vieux ». ⁷⁶ Ce « changement de ton » perçu par Rousset et d'autres ⁷⁷ fait de Ronsard une figure charnière par laquelle il semble pertinent de commencer l'étude du macabre baroque.

La première étape de nos lectures sera donc Ronsard, qui marque cette transition vers une autre écriture de la mort. Nous allons d'abord voir comment celui-ci figure la mort à différents stades de sa vie, pour ensuite examiner quelle place le macabre occupe dans son œuvre avant la rédaction des *Derniers Vers*. Cette partie du chapitre sera consacrée aux lectures de quelques stances, hymnes, sonnets et odes représentatifs. Son recueil final occupera une place capitale dans notre étude, puisque c'est dans ces quelques vers emblématiques que nous chercherons les premières traces du style macabre que nous essayons de cerner ici. Dès lors, se dégageront les premières caractéristiques de ce style, notamment à travers une lecture minutieuse du premier sonnet du recueil ainsi qu'une analyse des dernières réécritures effectuées par Ronsard. Nous porterons une attention particulière à l'emploi du macabre comme expression d'une expérience physique de vieillissement et de douleur, une expérience qui, chez Ronsard, est fondamentalement personnelle et témoigne aussi d'une angoisse tout à fait corporelle de la mort.

Après avoir lu Ronsard comme précurseur de ce que Rousset appelle « les poètes de la mort » ⁷⁸, nous poursuivrons notre étude en envisageant le macabre comme expression d'un autre type d'expérience : celle de l'amour et de la haine. Le texte étudié sera *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné qui représente une autre écriture du macabre que celle que nous avons repérée chez Ronsard. Ce recueil, comportant à la fois des odes de joie et des stances de désespoir, s'inscrit dans une tradition pétrarquiste d'écriture amoureuse, remaniée par l'emploi d'images macabres, inscrivant toujours davantage la mort et les plaies physiques au cœur de l'expression de la souffrance amoureuse. Au cours de l'analyse de pièces représentatives de cet ouvrage, nous introduirons la notion – centrale pour notre propos – de violence du langage. ⁷⁹ En effet, l'écriture des sentiments exprimés dans ces textes se caractérise par une violence et une corporalité toute albinéenne des images.

⁷⁶ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p.90.

⁷⁷ Isidore Silver parle également de « l'évolution du sentiment de la mort chez le poète » dans son « Introduction », *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.XLVII.

⁷⁸ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p.100.

⁷⁹ Sur l'écriture de la violence, voir Mathieu-Castellani, « Violences d'Aubigné », op.cit., p.17-31.

L'analyse du corps albinéen sera également au centre de notre troisième étude textuelle, celle des *Tragiques* du même auteur. Nous avons déjà étudié dans *Le Printemps* les traces d'une écriture de combat jouant sur une imagerie fondamentalement physique, écriture qu'Aubigné développe et perfectionne dans *Les Tragiques*, notamment par un recours de plus en plus explicite et accentuée au style macabre. Dans ce chapitre central, nous essaierons d'aborder les différents rôles remplis par le macabre dans cet immense poème. L'ouvrage constitue un champ de recherche privilégié pour celui qui s'intéresse à cette thématique, puisqu'il présente une grande variété de mises en scènes de celle-ci. En effet, même si le rôle primordial du macabre au sein des *Tragiques* est de servir l'attaque violente d'Aubigné vis-à-vis des autorités catholiques, il mérite également d'être étudié en tant qu'élément central de la tragédie qui a lieu dans le texte, comme outil de critique sociale et comme protagoniste du spectacle de la guerre.

Dans *Les Tragiques*, la violence du langage et du corps atteint son paroxysme. Ici, la présence de la mort est rendue sensible par tous les moyens, notamment par la mention d'éléments tels que la puanteur, la pourriture du cadavre et l'abondance de détails qui suscitent l'horreur chez le lecteur. En effet, la notion d'horreur est tout à fait centrale dans nos deux derniers chapitres analytiques, aussi bien pour l'étude des *Tragiques* que pour l'analyse du *Mespris de la vie et consolation contre la mort* de Jean-Baptiste Chassignet. Dans cette dernière œuvre, l'insistance sur la dimension sensible du cadavre est portée à son comble, notamment à travers un important procédé de visualisation, qui doit permettre au lecteur de méditer plus efficacement sur la vanité de la vie. Le macabre s'impose comme composante fondamentale d'une telle écriture – il semblerait en effet que ce soit à travers ces images que se révèle, sans ombre ni détour, la vérité du tombeau.

Nous clôturerons donc cette analyse en montrant comment Chassignet, héritier d'une imagerie macabre instaurée par Ronsard et Aubigné, la porte à un plus haut degré d'intensité. L'ordre dans lequel nous avons placé les textes et les auteurs de notre corpus, s'il n'est pas chronologique, permet ainsi d'étudier un crescendo d'intensité dans l'emploi du macabre, en ouvrant l'étude avec le dévoilement léger du corps chez Ronsard et en l'achevant par l'exposition complète du cadavre effectuée par Chassignet. Entre ces deux pôles, la complexité et la richesse de l'œuvre albinéenne s'impose comme centrale dans cette étude. Ensemble, les textes de ce corpus forment une sélection représentative, à la fois suffisamment cohérente et variée pour nous permettre d'illustrer les différentes formes et significations du macabre baroque.

Avant d'entreprendre ces lectures, nous allons mettre en place notre approche méthodologique, fondée sur une étude thématique, dans une volonté de toujours rester au plus près des textes sans toutefois oublier de les inscrire dans leur contexte historique particulier. Ce dernier point sera développé plus longuement dans notre second chapitre, qui aura pour but de tracer les contours de ce que l'on peut appeler une ère de violence et de mort (guerres, pestes, famines, massacres), qui peut dans une certaine mesure expliquer la prédominance des images macabres dans nos textes. Nous chercherons également à mettre en évidence l'omniprésence de l'image du corps ouvert à l'époque, notamment à travers une étude du spectacle anatomique, de la fascination de l'art plastique pour le macabre et de l'importance donnée à l'ostentation et au visuel dans la période baroque.

Bien que notre étude soit centrée sur un travail d'analyse littéraire, il nous semble impératif d'introduire nos lectures par un chapitre qui nous permette d'envisager le macabre comme un phénomène à la fois historique, artistique et culturel. En effet, les nombreux bouleversements qui ont lieu en France durant cette période laissent inévitablement leurs traces dans les textes. Ainsi, la vogue macabre de la période baroque se montre comme un phénomène qui doit être étudié avec un regard ouvert, en prenant en compte les différents aspects de son contexte. Mais avec quelle méthode ?

1.5 Méthodologie

Étymologiquement, le mot *methodos* signifie « route, voie », « direction qui mène au but ». Si le but est de parvenir à une compréhension approfondie d'un phénomène littéraire tel que le macabre baroque, comment orienter cette recherche ? Quelle route choisir ? Et faut-il nécessairement limiter son orientation méthodique à une seule direction ? Nous avons déjà pu constater à la fois la diversité des textes de notre corpus et le fait qu'ils soient unis par une manière similaire d'écrire la mort à travers les images violentes d'un corps ouvert. Ces écritures parallèles s'inscrivent dans une esthétique semblable, abordant une même thématique, et nous allons chercher à mettre en place une méthode qui privilégie cette perspective comme axe de lecture : il s'agira donc en premier lieu d'opter pour une lecture *thématique*. Nous allons tout d'abord nous appuyer sur les théories de Jean-Pierre Richard,

qui dans son étude de l'univers imaginaire⁸⁰ de Mallarmé, plaide pour « une méthode d'interprétation thématique ». ⁸¹ Comme le remarque Gérard Genette,

[l]e principe de la critique richardienne [...] consiste à chercher le sens et la cohérence d'une œuvre au niveau des sensations, des rêveries substantielles, des préférences avouées ou inavouées pour certains éléments, certaines matières [...] au niveau de cette région de la conscience [...] que Bachelard a nommée l'*imagination matérielle*. ⁸²

Dans cette thèse, nous allons chercher à suivre ce fil directeur richardien et à appliquer sa méthode de lecture pour cerner ce qui constitue l'« imagination matérielle » du macabre. La question posée sera alors : comment le macabre se déploie-t-il dans les textes ? Et quelle interprétation faut-il donner à ce déploiement ? Après avoir présenté ce que nous entendons ici par lecture thématique, nous verrons comment cette lecture devra être enrichie par d'autres perspectives, qui nous permettront de faire dialoguer le texte avec son contexte. Ce chapitre cherchera donc à mettre en place une méthode qui puisse répondre à la complexité de l'objet étudié.

Tout d'abord : qu'est qu'une lecture thématique, que peut-elle nous apporter et comment est-elle organisée ? Dans son article « Notes de travail sur *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné : Une lecture thématique » ⁸³, Marie-Dominique Legrand défend une approche analytique de ce type, en s'appuyant également sur les théories de Richard. Dans son étude sur Mallarmé, ce dernier se laisse guider par les matières favorites du poète : « glaces, feux, gazes, crèmes, fumées, écumes, nuages, eaux limpides ». ⁸⁴ Cette liste rappelle l'énumération donnée par Rousset dans l'introduction de son premier ouvrage sur le baroque⁸⁵ et nous reconnaissons ici les similitudes qui unissent les démarches des deux critiques de « l'école de Genève ». Jean-Pierre Richard admet que toute son entreprise est fondée sur la notion même de thème. Comme nous l'avons déjà signalé, nous avons choisi de définir le macabre comme une esthétique, un style et, justement, une *thématique*, construite autour des thèmes de la

⁸⁰ À propos de la notion d'« imaginaire », voir notamment Claude-Gilbert Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

⁸¹ Jean-Pierre Richard, « Introduction », in *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p.14.

⁸² Gérard Genette, « Bonheur de Mallarmé », in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p.91.

⁸³ Marie-Dominique Legrand, « Notes de travail sur *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné : Une lecture thématique », in *Albineana 5*, Cahiers d'Aubigné, publiés par l'Association des Amis d'Agrippa d'Aubigné, Niort, 1993, p.41-61.

⁸⁴ Richard, « Introduction », in *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé, op.cit.*, p.19.

⁸⁵ Voir Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, op.cit.*, p.8 : « le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive, le monde en instabilité ».

mort, de la violence et du corps. Ainsi, l'approche de Richard paraît pertinente pour l'étude du macabre.

Richard définit ainsi la notion de thème :

[u]n thème serait alors un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette « parenté secrète » dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses.⁸⁶

Il s'agit ensuite de partir à la recherche des thèmes majeurs de l'œuvre,

ceux qui en forment l'invisible architecture, [...] qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession. Nous voici donc menés à la recherche des mots-clefs, des images favorites et des objets fétiches [...].⁸⁷

Comme le suggère Richard, il s'agira aussi pour nous de repérer des mots-clés et des images récurrentes, qui témoigneront d'une obsession plus ou moins marquée pour le macabre. Obsession, certes, parce que ces images semblent se manifester, dans les textes en question, avec une fréquence à la fois « visible » et « exceptionnelle ».

Quel est le principal avantage de la méthode thématique prônée entre autres par Richard et Rousset ? Nous voyons dans cette approche une manière efficace de mettre en relief ce que les textes du corpus, aussi différents soient-ils, ont en commun et il s'agira pour nous de mettre en place des rapports de ressemblance et d'identité.⁸⁸ Afin de mettre en évidence l'existence d'un parallélisme, certains critiques choisissent de structurer ces rapports à travers des listes de fréquence ou des tableaux de concordance, méthode préconisée par entre autres Jean-Pierre Richard, Marie-Dominique Legrand, Marie-Hélène Prat et Marie-Madeleine Fragonard.⁸⁹ L'établissement de telles listes n'est pas sans difficulté : il s'agit notamment d'éviter les catalogues trop rigides, tout en restant attentif au fait que ces relevés ne seront jamais suffisants pour traduire toute la richesse d'un thème.⁹⁰ Nous en sommes bien consciente et c'est précisément pour cette raison que nous n'attribuerons pas une place dominante à ce genre d'approche systématique. La lecture thématique telle que nous la concevons ici ne sera donc pas centrée sur une « étude mathématique »⁹¹, mais plutôt orientée

⁸⁶ Richard, « Introduction », in *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, *op.cit.*, p.24.

⁸⁷ *Ibid.*, p.25.

⁸⁸ Legrand *op.cit.*, p.44 : « Le thème est la cristallisation mystérieuse d'une imagination poétique : au-delà de la logique réaliste, il est le schème privilégié qui permet d'établir une ressemblance au sein de la dissemblance, une identité au cœur de la différence ».

⁸⁹ Voir Richard, « Introduction », in *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, *op.cit.*, p.25; Legrand, *op.cit.*, p.41; Marie-Hélène Prat, *Les mots du corps. Un imaginaire lexical dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1996, p.25; Marie-Madeleine Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Champion, 2004, p.266.

⁹⁰ Voir Richard, « Introduction », in *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, *op.cit.*, p.25.

⁹¹ *Ibid.*

vers une sélection de lectures attentives, accompagnées de relevés lexicaux qui nous serviront d'outil d'analyse complémentaire.

Chaque texte – ou partie de texte – étudié sera confronté à la tradition de l'esthétique macabre et lu de manière à pouvoir approfondir notre compréhension et notre connaissance de cette notion littéraire dans le contexte du baroque. Le but d'une lecture thématique n'est pas, comme le remarque également Richard, de « conduire à des vérités définitives ». ⁹² Malgré leurs différences, nous chercherons à voir si et comment les textes étudiés « communiquent pour constituer *une* expérience » ⁹³ en mettant en scène le même corps. Ce corps macabre restera donc au centre de notre attention et nous chercherons à mettre en évidence ses traits caractéristiques. Dans son analyse de l'imaginaire lexical du corps dans *Les Tragiques*, Marie-Hélène Prat présente sa méthode de la manière suivante :

La mise en relation, dans un texte du XVI^e siècle, d'un principe encyclopédique (le domaine du corps), d'une « grille » d'analyse rhétorique et d'un recensement lexical pose des problèmes techniques auxquels nous n'avons pu trouver que des solutions ponctuelles et pragmatiques. ⁹⁴

Bien que notre « principe encyclopédique », pour reprendre ce terme, ne soit pas identique à celui choisi par Prat, nous courrons le risque de rencontrer les mêmes problèmes. Celle-ci ajoute cependant dans le paragraphe suivant : « Rien ne paraît plus repérable que les termes du corps ». Nous ne pouvons malheureusement faire le même constat pour le macabre – son champ n'est pas aussi simple à cerner, et ses contours sont plus incertains. Il faudrait donc faire un choix : le relevé lexical ne pourra pas être exhaustif, mais illustratif. ⁹⁵

Il s'agira donc pour nous de constituer un champ lexical, ou plutôt un champ sémantique, du macabre. Notre tentative de relevé lexical sera effectuée parallèlement à la progression de nos lectures, et émanera de l'imaginaire de nos trois poètes. Nous suivrons une méthode qui partira du particulier mais qui aura néanmoins comme ambition de tenir un propos plus général sur ce qu'est le macabre littéraire baroque. Ce relevé sélectif tâchera d'aboutir en guise de conclusion à une synthèse, qui tentera de résumer les découvertes et les remarques faites en chemin concernant l'écriture spécifique du macabre. Il nous paraît important de préciser que le but de notre relevé lexical n'est pas d'établir une simple table de

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p.26.

⁹⁴ Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.25.

⁹⁵ Voir *ibid.* Marie-Madeleine Fragonard fait une remarque semblable à propos des champs lexicaux associés au mal dans *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.266 : « Bien entendu, le relevé exhaustif et détaillé des termes constituerait un livre en soi ; nous nous bornons donc ici à des indications globales, qui se veulent d'abord descriptives ».

concordance – cela a déjà été fait.⁹⁶ Ce ne sont pas les chiffres, les détails de fréquence qui nous occuperont⁹⁷, mais les mots du macabre ainsi que le sentiment et le message qu'ils transmettent. Bien que les quatre recueils étudiés diffèrent et que le rôle tenu par les images macabres y soit différent, notre hypothèse est qu'il existe de nombreux points de convergence qu'il est important de mettre en évidence.

Comment cette approche thématique s'effectuera-t-elle ? S'agira-t-il de lire les œuvres entières de manière panoramique ou sera-t-il préférable de se concentrer sur des passages minutieusement sélectionnés ? Penchons-nous sur la méthode de Jean Rousset : celui-ci commence chaque étude par une hypothèse de lecture, qu'il cherche à confirmer ou à réfuter par l'intermédiaire de recherches empiriques, ou « une série d'applications », comme il le dit lui-même dans l'introduction de *Forme et Signification*.⁹⁸ C'est donc la lecture des textes qui est au centre de son approche, ce qui fait de lui l'héritier du « New Criticism ». ⁹⁹ Cette théorie repose sur une attention particulière portée aux textes, par le biais de ce que les anglophones appellent « close readings »¹⁰⁰, ces lectures détaillées, « à la loupe », de passages ou de poèmes sélectionnés en fonction du thème choisi, en raison de leur caractère représentatif et exemplaire. L'équivalent français des « close readings » pourrait être la notion richardienne de « microlectures ». Dans l'introduction de son ouvrage homonyme, Jean-Pierre Richard tente de définir ce terme et cette approche : s'agit-il de « petites lectures ? lectures du petit ? Les deux choses à la fois sans doute », conclut-il provisoirement.¹⁰¹ Il poursuit sa tentative de définition en précisant que ce qui caractérise ces « petites lectures » ou « lectures du petit », c'est leur application à un espace littéraire restreint : « la valeur singulière d'un motif », « la place d'une scène, ou d'une image », « la texture d'un petit morceau détaché de texte ». ¹⁰² La méthode des microlectures ne cherche pas à donner une vue d'ensemble, mais en s'arrêtant sur de courts passages, à donner la parole au texte, aux images, aux motifs : ainsi, « elle relève

⁹⁶ Voir entre autres Kaoru Takahashi, *Concordances des Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Tokyo, Librairie-Editions France Tosho, 1982 et Michele Mastroianni, *J.-B. Chassignet tra Manierismo e Barocco*.

Un'introduzione alla lettura del Mepris de la vie et consolation contre la mort, Paris, Champion, 1998.

⁹⁷ Prat s'intéresse de près à ces précisions mathématiques, voir *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.26-27, « Les questions de statistique et de chronologie lexicales – Des mots et des nombres ».

⁹⁸ Jean Rousset, *Forme et Signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [1962], Paris, José Corti, 1979, p.II.

⁹⁹ Voir *ibid.*, p. I.

¹⁰⁰ David Mikics, *A new handbook of literary terms*, Yale University Press, New Haven, 2007, p.61 : « Close reading : The discipline of careful, intricate study of a text, championed in the mid-century by the New Critics. To read closely is to investigate the specific strength of a literary work in as many of its details as possible ».

¹⁰¹ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.7.

¹⁰² *Ibid.*

plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce *grain de texte* ». ¹⁰³

Arrêtons-nous un instant sur ces derniers mots de Richard. Il y a dans ce désir de faire « confiance au détail » une volonté qui est aussi la nôtre : donner la voix aux particules de texte qui expriment le mieux cette violence du langage, exercée sur un corps qui devient désormais macabre. La notion de « détail » devient particulièrement pertinente dans notre contexte, puisque l'énergie linguistique du macabre, nous allons le voir, réside précisément dans les détails. Nos microlectures seront donc motivées par un souhait de montrer, d'exhiber les grains de texte qui font parler et voir le corps ouvert, ses organes, ses vers, son sang, sa pourriture. À travers cette méthode des microlectures, nous veillerons à rester sensible à la séduction que produit cette ostentation de l'horreur. ¹⁰⁴

Nous avons plusieurs fois convoqué la notion de « violence du langage », faisant écho aux « violences du corps » évoquées dans le titre de cette étude. La violence du langage, particulièrement présente dans les textes d'Aubigné, ne désigne pas seulement l'usage d'une terminologie guerrière, un style polémique qui donne à voir le spectacle du conflit civil, mais qualifie une écriture qui, avant tout, met en scène la mort et le corps souffrant. Cette mise en scène se fait elle aussi violente, puisqu'elle cherche à montrer la mort et l'agonie en ouvrant et en décomposant le corps, et non en couvrant ce qui peut choquer. Les constituants de cette violence du langage sont les images violentes, les *images agentes*, qui touchent les sens du spectateur en créant des tableaux très visuels. Comme l'indique Frank Lestringant, ces tableaux « frappe[nt] l'imagination et y inscri[vent] durablement les traces d'un choc affectif ». ¹⁰⁵ Selon nous, ce choc est avant tout produit par l'insistance sur le macabre, qui permet au lecteur de « conserver le souvenir des notions qui leur sont associées » ¹⁰⁶, et nous allons ici chercher à mettre en évidence comment cet exercice de mémoire est effectué.

La complexité du macabre – complexité entre autre induite par sa présence dans tous les domaines esthétiques à l'époque baroque – offre des possibilités d'étude très vastes. Nous allons cependant veiller à rester à l'intérieur des limites générique, historique et chronologique que nous venons d'établir. Pourtant, l'étude textuelle d'un phénomène qui

¹⁰³ *Ibid.* (nous soulignons).

¹⁰⁴ Voir *ibid.*: « Je demeure d'abord *sensible*, dans un texte, à la logique *sensuelle* qui en nourrit immédiatement pour moi l'appel, à sa façon de *séduire* vers lui le corps lisant » (nous soulignons). Voir aussi Rousset, *Forme et Signification, op.cit.*, p.XVI, où il définit le rôle du critique qui se doit selon lui « d'accompagner et de restituer le jaillissement d'une *sensibilité poétique* » (nous soulignons).

¹⁰⁵ Frank Lestringant, *Agrippa d'Aubigné*. Les Tragiques, Paris, PUF, 1986, p.79.

¹⁰⁶ Jean Raymond Fanlo et Vân Dung Le Flanchec, *Les Tragiques. Vengeances et Jugement (livres VI et VII) d'Agrippa d'Aubigné*, Atlande, Paris, 2003, p.124.

n'est pas exclusivement littéraire force le chercheur à lever les yeux du texte pour s'intéresser aux autres modes d'expression artistique et au monde dans lequel ils sont apparus. En effet, pendant la période baroque, le macabre est partout et même une étude qui se veut littéraire et proche du texte, doit, par conséquent, prendre en considération ce qui est autour : le contexte.

« Ecrire, c'est écrire dans une histoire ».¹⁰⁷ Cette attention pour l'aspect historique au sein de l'analyse littéraire est au cœur de la méthode du « new historicism », tel que l'a notamment envisagée Stephen Greenblatt. Cette méthode voit le texte comme un objet historique et considère le contexte dans lequel il a été écrit comme un outil indispensable à son interprétation et à sa compréhension. Il s'agit donc de combattre un formalisme vide en attribuant une place primordiale aux considérations historiques dans les analyses littéraires.¹⁰⁸ Tout en gardant le texte au centre de notre étude, nous chercherons aussi à combattre une lecture purement formaliste : en effet, les textes que nous étudions sont trop inscrits dans leur histoire et leur culture pour que nous puissions négliger cette influence.

Notre méthode différera quand même de celle prônée par les « new-historicists », car nous veillerons à placer le texte au centre de notre recherche et à ne pas nous intéresser d'abord à ses « marges ».¹⁰⁹ Nous chercherons néanmoins à établir le contexte de l'écriture macabre comme arrière-plan de toutes nos lectures, afin de ne jamais perdre de vue qu'il s'agit ici d'un phénomène esthétique et culturel complexe. Le but du projet du « new historicism » est de construire un modèle interprétatif qui puisse rendre adéquatement compte de la circulation instable de matériels et de discours qui est au cœur d'une pratique esthétique moderne.¹¹⁰ Comme la période baroque se trouve justement au seuil de cette modernité, il nous semble particulièrement important de prendre en compte cette instabilité qui se trouve hors et autour du texte et, par conséquent, *dans* le texte lui-même. Nous nous laisserons donc inspirer par certains aspects de cette approche, afin de pouvoir cerner, de manière plus complète, les constituants du macabre littéraire baroque.

¹⁰⁷ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525 – vers 1610)*, tome I, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p.47.

¹⁰⁸ H. Aram Veesser, « Introduction », in *The New Historicism*, rédigé par H. Aram Veesser, New York, Routledge, 1989, p.xi : « The New Historicists combat empty formalism by pulling historical considerations to the centre stage of literary analysis ».

¹⁰⁹ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, p.4 : « I propose something different: to look less at the presumed centre of the literary domain than its borders, to try to track what can only be glimpsed, as it were, at the margins of the text ».

¹¹⁰ Stephen Greenblatt, « Towards a Poetics of Culture », in *The New Historicism, op.cit.*, p.13 : « an interpretative model that will adequately account for the unsettling circulation of materials and discourses that is [...] the heart of modern aesthetic practice ».

Cette approche a également d'intimes liens de parenté avec le domaine de l'anthropologie. Comme le remarque Terence Cave dans l'introduction de *Pré-histoires*, « [u]n texte littéraire est, par définition, un objet culturel portant des signes de sa provenance. En conséquence, toute étude littéraire est obligatoirement historique et anthropologique ». ¹¹¹ Dans cette introduction, il plaide en faveur d'une lecture qui tienne compte de l'historicité des textes, en particulier pour les textes du XVI^e siècle. Il constate notamment que

l'esthétique est toujours ici inséparable de l'historique : les ouvrages de cette époque sont profondément et très visiblement marqués de leur appartenance à l'histoire sociale, politique, religieuse et événementielle qui se déploie autour d'eux. ¹¹²

Cette remarque nous semble très pertinente pour notre sujet. En effet, le macabre, qui a priori est un phénomène esthétique, est inévitablement aussi un phénomène historique et cette valeur doit être prise en considération dans son étude. Le macabre entre véritablement *dans* l'histoire, comme le dit Terence Cave ; les textes qui plongent dans cette esthétique ne sont donc pas « un simple reflet du monde et de la culture qui les produisent ». ¹¹³ La poétique de Ronsard, Aubigné et Chassignet est bien « une poétique toute tournée vers l'histoire ». ¹¹⁴

Comment cependant préserver ce double intérêt pour le texte *et* pour l'histoire dans lequel il s'inscrit ? La réponse peut se trouver dans la technique du dialogue : il s'agit de créer un mouvement herméneutique de va et vient entre les textes du corpus et leur contexte. ¹¹⁵ Puisque le macabre fait partie à la fois du monde littéraire et du monde « culturel », son étude doit faire parler les deux. Ce monde, cet ailleurs dans lequel s'est produit l'écriture macabre, n'est pas uniquement un contexte historique, mais aussi psychologique, c'est-à-dire celui des mentalités, de l'imagination, des expériences collectives et individuelles d'angoisse, de peur, de crise, de fureur qui trouvent toutes une expression dans l'écriture macabre. Il nous semble impératif de veiller à ce que cet aspect soit aussi pris en considération dans nos analyses et il nous a donc semblé nécessaire d'effectuer un nouvel élargissement de l'approche méthodique de la thèse.

Pour cela, nous nous inspirons des travaux de Gisèle Mathieu-Castellani, dont l'approche est entre autres caractérisée par l'intérêt porté à l'effet de lecture, c'est-à-dire l'impact que le texte baroque a sur son lecteur. Ainsi, dans son étude sur Agrippa d'Aubigné,

¹¹¹ Terence Cave, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p.11.

¹¹² *Ibid.*, p.12.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p.13.

¹¹⁵ Voir Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], trad. Étienne Sacre et Paul Ricœur, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p.10 : « [...] le concept d'herméneutique [...] désigne la motion fondamentale de l'existence, qui la constitue dans sa finitude et dans son historicité, et qui embrasse par là même l'ensemble de son expérience du monde ».

Le corps de Jézabel, elle constate dès la première phrase que « [I]lire Aubigné, c'est d'abord recevoir un choc ». ¹¹⁶ Mathieu-Castellani conçoit ainsi le texte comme une scène où se jouent les émotions et l'expérience tant personnelle que collective. Sa méthode est, elle aussi, construite sur des lectures minutieuses : il s'agit pour elle de « dépasser [la] lecture de l'histoire immédiate » et de conduire un projet de déchiffrage sémiotique, « en écoutant le texte et sa rumeur, ces réseaux d'échos et de correspondances qui le trament ». ¹¹⁷ Dans une telle perspective, le rôle du critique – que nous faisons nôtre – est d'étudier comment ces émotions et ces expériences se traduisent dans le texte, par exemple par le biais des images macabres.

Par ailleurs, l'approche de Gisèle Mathieu-Castellani semble avoir de nombreuses similitudes avec la méthode de la lecture thématique. En effet, ses études sont toujours organisées autour d'un thème en particulier, que ce soit le corps, l'Eros baroque, la rhétorique des passions ou la mort. Elle affirme que sa lecture « se rendra plutôt sensible au retour obsédant des mêmes figures, des mêmes réseaux signifiants » et, pour définir sa méthode, elle emploie des verbes tels que « commenter », « repérer » ou « discerner ». ¹¹⁸ Son but, dit-elle, est de « rester *au plus près* de cette violence qui anime le texte » ¹¹⁹ – nous tenterons de la suivre dans cette recherche. De plus, comme la courte énumération de thèmes citée ci-dessus en témoigne, les objets de prédilection de Mathieu-Castellani présentent plusieurs points communs avec le centre d'intérêt de cette thèse puisque l'étude du macabre peut difficilement s'effectuer sans évoquer l'Eros, les passions et surtout le corps et la mort. Ainsi, les travaux de Mathieu-Castellani nous semblent incontournables, à la fois en ce qui concerne la méthodologie et l'objet même de ses études.

Cette approche peut-elle en fait être qualifiée comme une méthode *psychocritique* ? Comme le remarque Gérard Genette dans son essai intitulé « Psycholectures », « [m]éthodologiquement, le point de départ de l'analyse psychocritique est d'allure typiquement structuraliste » ¹²⁰ : en effet, il s'agit de repérer les métaphores obsédantes d'une œuvre et de déterminer ce que cette obsession traduit en ce qui concerne la psychologie de l'auteur. Les deux méthodes ont donc en commun l'attention qu'elles portent aux études des structures et images récurrentes. Il ne s'agira pas pour nous d'interpréter des réseaux obsessionnels d'images comme « l'expression imaginaire de la personnalité

¹¹⁶ Gisèle Mathieu-Castellani, *Agrippa d'Aubigné. Le corps de Jézabel*, Paris, PUF, 1991, p.7 (nous soulignons).

¹¹⁷ *Ibid.*, p.10.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.11

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Gérard Genette, « Psycholectures », in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p.133.

inconsciente »¹²¹ ; notre ambition sera plutôt d'essayer de saisir l'énergie des textes et de décrire la violence du langage, mise en œuvre notamment à travers un style macabre, comme double, étant à la fois une expression d'un imaginaire et d'une émotion collectifs *et* subjectifs, voire personnels.

La méthode par laquelle nous nous laisserons guider ici se trouve donc au point d'intersection de plusieurs approches méthodiques différentes, qui se complètent pour donner un outil apte à étudier le sujet que nous cherchons à étudier : les approches de Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Marie-Madeleine Fragonard, Marie-Hélène Prat, Terence Cave et Gisèle Mathieu-Castellani et d'autres contribueront chacune à l'éclaircissement de la notion du macabre et fourniront des perspectives complémentaires et nécessaires à cette étude. La lecture du macabre n'est pas sans difficulté, et il y a, nous l'avons vu, de nombreuses données à prendre en compte. Les choix méthodologiques en faveur desquels nous venons de plaider semblent néanmoins répondre aux exigences principales d'une telle étude. La combinaison entre deux approches épistémologiques différentes, c'est-à-dire une lecture thématique qui cherche à rester proche du texte et une lecture historiographique qui considère le texte comme un produit de son histoire, nous semble une toile méthodique pertinente pour accomplir le projet de cette thèse. À partir de cette toile, nous conduirons une analyse qui restera fondamentalement philologique dans son approche¹²², gardant ainsi en son centre l'intérêt pour l'écriture macabre elle-même.

¹²¹ *Ibid.*, p.135.

¹²² Terence Cave confirme la pertinence de ce genre d'approche méthodique en précisant qu'une analyse du type qu'il entreprend dans l'ouvrage *Pré-histoires* « doit inévitablement partir d'un noyau philologique », où on trouvera « des phénomènes de langage à chaque tournant » (Cave, *Pré-histoires*, *op.cit.*, p.17).

2. Un contexte macabre

2.1 *Le corps ouvert*

2.1.1 Le contexte historique

Une explication fréquemment évoquée pour justifier la grande diffusion d'images d'horreur dans la littérature de la période baroque est le climat violent, le contexte historique sanglant dans lequel ces textes s'inscrivent. Dans le cas de notre corpus, cette explication paraît particulièrement pertinente, puisque tous les textes en question sont rédigés pendant la période des guerres de religion qui ravagèrent la France à la fin du XVI^e siècle. Il ne faut cependant pas se limiter à cet argument qui peut être trop simpliste. Walter Benjamin nous met ainsi en garde contre une interprétation strictement historique de la présence de scènes violentes dans le drame baroque allemand et souligne qu'une telle explication met au second rang l'*esthétique des Trauerspiel* qu'il étudie.¹²³ Certes, la présence des cadavres, des corps ouverts ou démembrés et des rivières de sang dans les poèmes que nous étudions ici ne sont pas uniquement le produit du contexte historique : cette interprétation n'est pas assez nuancée et pose un problème de perception des formes esthétiques. Cependant, il ne nous semble pas moins approprié d'évoquer certains détails de cette longue et pénible guerre civile qui marqua l'écriture tant de Ronsard, d'Aubigné et de Chassignet et qui, en conséquence, semblent pouvoir participer d'une meilleure compréhension de certaines caractéristiques esthétiques de leurs œuvres.

La période qui nous intéresse ici est marquée par des événements très violents, des crises civiles et des découvertes nouvelles qui semblent en fait créer une habitude de voir le corps humain ouvert, en agonie, torturé, décapité, démembré ou encore rongé. Qu'il s'agisse de la peste, de la violence guerrière, des rituels d'exécution capitale, des nouvelles pratiques de dissection ou des massacres publics, le climat est celui d'un corps souffrant exposé aux regards de tous. L'influence de cette vague macabre sur les mentalités et sur les pratiques d'écriture ne doit pas être sous-estimée ; en effet, comment peuvent-elles y échapper ? Les échos de l'horreur sont partout repérables et la poésie ne fait pas exception.

¹²³ Voir Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [1928], traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985.

Les textes de notre corpus appartiennent à une période qualifiée parfois de « seuil de la modernité ».¹²⁴ En effet, le baroque est bien une époque charnière, voire intermédiaire, à cheval entre deux périodes bien définies, la Renaissance et le classicisme. Quelle influence ce statut peut-il avoir sur l'écriture de cette époque ? Marcel Raymond juge que

[L]es époques dites intermédiaires, où les cristallisations de la culture sont imparfaites, où la discipline sociale et les contraintes de l'art font peu sentir leur joug [...], favorisent cette expression plus violente et moins ordonnée. La période qui s'étend du déclin de la Pléiade à l'avènement de Louis XIV est un de ces interrègnes.¹²⁵

Le climat particulier et indécis de la période baroque participerait ainsi du succès de l'écriture de la violence qui caractérise nos textes. L'évènement fondamental de la période en France, celui qui laisse des marques historiques et textuelles plus profondes que les autres, reste cependant les guerres civiles.

Guerre ou guerres ? Nous choisissons ici le pluriel, puisque la période est dominée par une série de conflits interrompus par des paix provisoires. Il est en effet admis de parler de la première guerre civile de 1559¹²⁶, de la seconde, de la troisième et ce jusqu'à la huitième guerre civile en 1598.¹²⁷ Comme le précise Arlette Jouanna, la guerre reprendra de 1620 à 1629, mais il s'agira d'un *autre* conflit et non d'un simple prolongement de la première série de guerres.¹²⁸ Dans cette thèse, il sera uniquement question de cette première période de conflits, puisque c'est à celle-ci que nos auteurs font référence.¹²⁹ Cette période particulièrement sanglante de l'histoire de la France a été l'objet de nombreuses études historiques qui ont repris la chronologie détaillée des événements, fourni des analyses des conflits suivant différentes perspectives et décrit le rôle des différents protagonistes des camps opposés. La thèse que voici ne cherchera donc pas à faire un panorama historique détaillé de la période, mais tentera plutôt de récapituler les points qui peuvent éclaircir notre compréhension de l'obsession du macabre qui teinte si fortement cette époque. Nous

¹²⁴ « Se situer au seuil de la modernité, c'est scruter un temps et un espace qui préfigurent « le transitoire, le fugitif, le contingent », en explorer les multiples chantiers, en expliquer la nouveauté et la variété », citation de la couverture de Cave, *Pré-Histoires*, *op. cit.*

¹²⁵ Marcel Raymond, *Génies de France*, Neuchâtel, Édition de la Baconnière, 1942, p.82-83 (nous soulignons).

¹²⁶ Sur cette date, voir Janine Garrisson, *Guerre civile et compromis. 1559-1598*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.143 : « Lorsque Henri II est blessé et qu'il meurt le 10 juillet, débute réellement cette longue période de troubles que l'on nomme de nos jours guerres de Religion ».

¹²⁷ Voir l'introduction d'Arlette Jouanna dans l'*Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, 1998, p.3 : « Traditionnellement, on compte en tout huit guerres, séparées pas des paix éphémères, jusqu'à ce que les belligérants se résignent à accepter l'édit de Nantes, qui met fin au conflit ».

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Les contemporains des conflits les ont dès leur commencement appelées guerres civiles, mais aujourd'hui il est aussi admis d'utiliser la dénomination « guerres de Religion ». Voir *ibid.* et Garrisson, *op. cit.*, p.229.

accorderons tout d'abord une attention particulière aux multiples occurrences de violence qui marquent le contexte des textes de notre corpus.

2.1.2 Une ère violente

La violence au temps des guerres de Religion est à la fois une violence collective et politique, qui touche les deux camps du conflit civil. En effet, les agressions catholiques et huguenotes sont deux réponses différentes à un même phénomène d'angoisse collective.¹³⁰ Si, en suivant Denis Crouzet, on définit la violence comme « l'expression physique du dysfonctionnement général d'une société »¹³¹, elle s'exprime donc sur le corps et c'est en cela qu'elle nous intéresse ici. La violence participe des actes des deux camps en présence, mais s'impose selon les historiens comme plus agressive et cruelle du côté des catholiques¹³² :

Dans le royaume pétri de catholicisme, le protestantisme constitue comme un corps étranger, mal toléré, que l'on cherche à rejeter de manière radicale par la violence. Les réformés marginalisés de fait sont agressés physiquement, tués [...].¹³³

Malgré cela, la violence exercée par les protestants constitue elle aussi une grande menace à l'harmonie du royaume :

Dans le domaine de la violence, les protestants sont vécus comme les rebelles qui ont osé porter les armes contre le roi. Durant les treize ans qui précèdent la Saint-Barthélemy, ils apparaissent comme des fauteurs de troubles, responsables non seulement de l'insécurité permanente dans laquelle vivent les Français catholiques, mais encore criminels de lèse-majesté.¹³⁴

Les catholiques sont appelés à massacrer ces ennemis de l'ordre terrestre et divin et ils perçoivent donc leurs propres actes de violence comme une « violence pure, exigée par Dieu qui s'oppose à la violence barbare des ennemis de l'Eglise ».¹³⁵ Cette menace d'extermination physique anime le clan protestant d'un désir de vengeance qui les conduit à commettre en retour des actes violents, notamment de nature iconoclaste.

¹³⁰ Crouzet, *op.cit.*, tome I, p.44-48.

¹³¹ *Ibid.*, p.48.

¹³² Voir Roselyne Rey, *Histoire de la douleur* [1993], Paris, Ed. la Découverte, 2000, p.63 : « Le déferlement de la violence catholique dont l'ampleur et la cruauté excèdent celles des protestants [...] frappe pour longtemps les esprits et associe dans l'imaginaire collectif le corps des hérétiques au corps défiguré et supplicié du criminel ».

¹³³ Garrisson, *op.cit.*, p.93 et p.94, à propos d'Henri II : « c'est à l'élimination physique des huguenots qu'il se prépare » (nous soulignons). Voir aussi David El Kenz, « Le *corpus dolens* dans les stratégies de propagande, au temps des guerres de Religion », in *Corpus Dolens. Les représentations du corps souffrant du Moyen-Âge au XVII^e siècle*, études réunies par Luc Borot et Marie-Madeleine Fragonard, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2002, p.284 : « la violence royale [...] inonde la communauté réformée ».

¹³⁴ Garrisson, *op.cit.*, p.111.

¹³⁵ Crouzet, *op.cit.*, tome II, p.156.

Par ailleurs, l'assassinat devient à cette époque une méthode politique : « Durant les guerres de Religion, les assassinats spectaculaires interviennent comme une composante logique de la politique royale ». ¹³⁶ De plus, les exécutions publiques qui se multiplient font de la mort un spectacle, une mise en scène du macabre où le cadavre est exposé devant un public. ¹³⁷ La violence, comme la mort, inonde désormais le pays. Elle est dans la ville, à la campagne, à la Cour, au quotidien, chez les catholiques comme chez les protestants. ¹³⁸ À la violence ligueuse répond la violence huguenote dans un enchaînement sans fin. Parmi les nombreux épisodes qui ensanglantent la France durant cette période, la Saint-Barthélemy s'impose comme une acmé de violence, un meurtre collectif qui atteint des « dimensions apocalyptiques ». ¹³⁹ Ce massacre, à la fois crime d'État et pulsion populaire sanglante, marque l'aboutissement des menaces d'extermination et est caractérisé par toute une multitude de scènes d'horreur. ¹⁴⁰ Selon Janine Garrisson, la violence de cette journée est si extrême que les témoins, « même catholiques, même extrémistes dans leur conviction, en sont horrifiés ». ¹⁴¹ En effet, la fureur des catholiques semble si forte que le massacre dépasse les limites d'une simple tuerie : « Tuer ne suffit pas ». ¹⁴²

Dans ce sens, la violence des temps de guerres de Religion mérite bien l'étiquette « macabre ». Nous aurions pu vouer tout un chapitre à la description des actes de violence qui justifie cette dénomination ; faute d'espace, nous renvoyons aux analyses qu'en a fait notamment Denis Crouzet dans ses ouvrages. ¹⁴³ Nous allons néanmoins reprendre quelques éléments abordés par Crouzet, pour déterminer de quel type de violence il s'agit :

¹³⁶ Garrisson, *op.cit.*, p.75. Voir aussi p.57.

¹³⁷ Voir Robert Muchembled, *Le temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Armand Collin, 1992, p.115-117 : « L'exécution publique des criminels [...] constitue aussi l'une des formes les plus spectaculaires de communication entre le pouvoir et les sujets. [...] Une étape supplémentaire est franchie au XVI^e siècle, lorsque la punition judiciaire devient un spectacle beaucoup plus courant qu'auparavant [...]. La mort se donne de plus en plus fréquemment en spectacle lors des cérémonies cruelles de la puissance judiciaire ».

¹³⁸ Voir Marc Bensimon, « Ronsard et la mort », in *The Modern Language Review*, Cambridge, Cambridge University Press, n°LVII, 1962, p.183 : « L'homme du XVI^e côtoyait la mort à chaque instant ».

¹³⁹ Garrisson, *op.cit.*, p.114. Voir aussi p.168.

¹⁴⁰ Pour des exemples, voir notamment *ibid.*, p.44 : « les chroniqueurs s'horrifient de ces garçons traînant des nourrissons emmaillotés vers la Seine purificatrice » ; p.114 : « meurtrissant les hérétiques, les dénudant, les traînant dans la poussière puis les jetant à l'eau, ils leur infligent la mauvaise mort du bouc émissaire » ; p.172-173 ; p.176 : « meurtres atroces en forme de nettoyage et d'holocauste, violences qui ressemblent à des crimes rituels » ; voir aussi Sébastien Jahan, *Les Renaissances du corps en Occident (1450-1650)*, Paris, Belin, 2004, p.46 : « Les meurtriers s'acharnent sur les corps, démembrés, réduits en charpie jusqu'à leur anéantissement total dans le fleuve, par le feu ou sous les crocs des chiens ».

¹⁴¹ Garrisson, *op.cit.*, p.176.

¹⁴² Jahan, *op.cit.*, p.46.

¹⁴³ Voir aussi Muchembled, *op.cit.*, p.117-122, les sous-chapitres « Corps souffrants » et « Restes infamants ».

Il n'y eut pas seulement de multiples mises à mort de l'adversaire, mais, de la part des catholiques comme des protestants, il y eut *mise en œuvre de rituels de souffrance prolongés à l'infini ou de chairs torturées, mutilées et déchirées dans la vie comme dans la mort*.¹⁴⁴

Ce constat témoigne d'une violence spectaculaire cherchant à défaire l'unité des corps, notamment en les démembrant, en leur arrachant le cœur ou le foie ou en les manipulant de manière symbolique.¹⁴⁵

Citant Théodore de Bèze, Denis Crouzet décrit la visée ostentatoire de la violence rituelle des catholiques, exposant les cadavres huguenots sur le pavé, « auxquels il se trouva quelques femmes avoir arraché les yeux avec des épingles ». ¹⁴⁶ Il mentionne également des scènes de « [n]udité macabre » où l'on coupe les seins des femmes, des actes d'exposition de cadavres percés de pierres, et des « exhibitions de la chair extirpée du corps ». ¹⁴⁷ Le spectacle du supplice est public afin que la violence qu'il exhibe soit vue de tous ¹⁴⁸, et il « fournit aux massacreurs tout un arsenal de dégradations corporelles ». ¹⁴⁹ À ces scènes s'ajoutent également les nombreuses exécutions publiques et les massacres de rue : « dans les unes comme dans les autres, la mort n'arrête pas la torture et l'humiliation du corps ». ¹⁵⁰ Voilà seulement quelques exemples du « spectacle macabre » ¹⁵¹ qui se déroule quotidiennement en France à l'époque où les textes de notre corpus sont écrits.

Par ailleurs, les images macabres que nous rencontrons dans nos textes font non seulement écho à la brutalité des guerres intestines, mais trouvent également leur inspiration dans d'autres circonstances, également violentes. ¹⁵² En effet, les treize famines générales et les nombreuses épidémies telles que la peste qui accablent le royaume entre 1520 et 1600 ¹⁵³ contribuent aussi à accoutumer la population à la vue des corps maladifs, asséchés et détériorés, ainsi que l'horreur des actes désespérés commis par les victimes affamées, tel le cannibalisme maternel, motif récurrent des *Tragiques*. ¹⁵⁴ Les hôpitaux regorgent de malades et les pertes causées par la famine sont estimées à plus d'un million de morts. De nombreux

¹⁴⁴ Crouzet, *op.cit.*, tome I, p.50 (nous soulignons).

¹⁴⁵ Voir *ibid.*, p.250 : « Le rite de violence [...] fouille au plus profond du corps ».

¹⁴⁶ Cité par *ibid.*, p.49.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.245-251.

¹⁴⁸ Voir Poletto, *op.cit.*, p.99.

¹⁴⁹ Jahan, *op.cit.*, p.48.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.49. Voir aussi Muchembled, *op.cit.*, p.119 : « Leur supplice habituel est [...] toujours suivi de violences sur le cadavre ».

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Voir notamment Vovelle, *op.cit.*, p.184-189 (« Les maux du siècle ») et p.257-266 (« La misère du siècle »).

¹⁵³ Voir Garrisson, *op.cit.*, p.9 et Rey, *op.cit.*, p.61 pour plus de détails sur les flambées successives de la peste.

¹⁵⁴ Voir notamment Frank Lestringant, « Catholiques et cannibales. Le thème du cannibalisme dans le discours protestant au temps des guerres de religion », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours de mars 1979, CESR, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p.233 : « *cannibalisme de famine*, [...] encore fréquent dans les campagnes périodiquement éprouvées par les mauvaises récoltes et subissant les razzias des bandes armées ».

cadavres sont abandonnés sur le bord des routes ou jetés dans la fosse commune.¹⁵⁵ Cette surpopulation de cadavres, si nombreux qu'on ne sait qu'en faire, crée une accoutumance à la mort et au corps décomposé qui favoriserait l'émergence des images macabres. Le corps macabre que nous trouvons dans nos textes semble ainsi avoir été inspiré par les cadavres exposés par la guerre, les épidémies, la famine – et la pratique de la dissection.

2.1.3 Le spectacle anatomique

Dans son livre sur la dissection et le corps humain à la Renaissance, Jonathan Sawday trace le portrait de ce qu'il appelle la « culture de la dissection ».¹⁵⁶ Il définit cette culture comme une culture de questionnement¹⁵⁷ qui cherche à dévoiler¹⁵⁸ la vérité du corps humain. Mais cette culture est également une culture de la violence puisqu'elle se fonde sur le corps fragmenté, divisé.¹⁵⁹ En effet, l'autorisation de pratiquer des dissections fait apparaître un monde anatomique méconnu et suscite une nouvelle fascination pour le corps intérieur.¹⁶⁰ Cette pratique renouvelle partiellement la topique de la mort, par un dévoilement du dessous et du dedans corporel permis par les progrès scientifiques.¹⁶¹ Depuis la réalisation des premières dissections à la fin du XIII^e siècle, cette pratique s'est généralisée et devient au XVI^e siècle un évènement habituel dans les amphithéâtres des universités de médecine européennes : « Elles cessent d'être une rareté, sans que pour autant l'acte anatomique devienne un évènement banal ».¹⁶²

Ces amphithéâtres, dont les plus connus restent ceux de Padoue (1584) et Leyde (1594), permettaient à un grand public « de participer à la consécration de l'expérience visuelle comme pierre angulaire de la connaissance anatomique ».¹⁶³ Lors de sa première

¹⁵⁵ Voir Garrison, *op.cit.*, p.11.

¹⁵⁶ Jonathan Sawday, *The body emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*, London, Routledge, 1995, p.viii : « This book traces what I have come to call the 'culture of dissection' in the early-modern period ».

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.ix : « culture of enquiry ».

¹⁵⁸ Voir aussi Rafael Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, p.7 : « Vouée à dévoiler ce que la peau dérobe de la vue, l'anatomie instaure, à l'aube de la modernité, un dispositif de connaissance ».

¹⁵⁹ Voir Sawday, *op.cit.*, p.2 : « dissection is an insistence on the partition of something (or someone) which (or who) hitherto possessed their own unique organic integrity ».

¹⁶⁰ Voir Jahan, *op.cit.*, p.243 : « L'ouverture des corps, véritable continent nouveau ».

¹⁶¹ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, A.-G. Nizet, 1988, p.121.

¹⁶² Mandressi, *op.cit.*, p.7 et p.170-171.

¹⁶³ *Ibid.*, p.94. Voir aussi Jahan, *op.cit.*, p.252 : « Les salles circulaires où elles se déroulaient, véritables amphithéâtres, satisfaisaient la curiosité morbide d'un public de plus en plus varié. À Padoue au XVI^e siècle, il

démonstration anatomique en 1540, Vesale expose ainsi petit à petit le corps intérieur du cadavre en lui ôtant d'abord sa peau, puis en le décomposant organe après organe afin de mettre à nu les secrets du corps intérieur.¹⁶⁴ Dès lors, la leçon publique d'anatomie devient une « matière théâtrale », puisque placée dans des espaces dont l'articulation scène/public est proche de celle des théâtres, et l'ouverture du cadavre devient semblable à un spectacle.¹⁶⁵

Malgré leur popularité et leur fréquence relativement importante¹⁶⁶, les dissections publiques ne peuvent pas à elles seules expliquer le processus de familiarisation avec le cadavre et le corps intérieur qui a lieu à la fin du XVI^e siècle. En effet, le rôle de l'image ne doit pas être négligé et les illustrations des livres d'anatomie occupent une place significative dans le processus de « normalisation » du cadavre. La connaissance anatomique se répand aussi par l'intermédiaire des planches anatomiques¹⁶⁷, qui cherchent à « [d]onner à voir sur le papier ce qui pouvait être observé sur la table de dissection ». ¹⁶⁸ Il s'agissait de faire du lecteur un spectateur et de mettre sous ses yeux le cadavre ouvert, comme s'il était lui-même devant le corps disséqué. Cette ambition est partagée par les auteurs de notre corpus et nous verrons plus loin comment le modèle anatomique s'inscrit dans leurs textes et rend la dimension macabre plus sensible.

Les planches anatomiques contribuent donc à la vaste diffusion d'« une nouvelle vision du corps, fragmentée et détaillée, et son « dedans » encore en partie mystérieux ». ¹⁶⁹ Les ouvrages de Vesale, *Tabulae anatomiae* et le *De humani corporis fabrica*¹⁷⁰ (1538 et 1543), rencontrent un succès important¹⁷¹ et familiarisent leurs lecteurs avec la vision du corps ouvert, à la fois fascinant et repoussant. Ce caractère paradoxal se reflète également dans la nature même des planches : elles cherchent en effet à faire comprendre le vivant à travers l'image du mort, en même temps qu'elles évoquent la mort à travers les images de la

suffit d'acheter un billet pour assister à une séance, l'argent ainsi collecté servant à payer les frais de la dissection ».

¹⁶⁴ Pour plus de détails sur cette séance, voir Mandressi, *op.cit.*, p.167-170. Sur d'autres leçons anatomiques, voir Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p.196-199.

¹⁶⁵ Mandressi, *op.cit.*, p.241. Voir aussi Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.30 : « La mort devient spectacle, grand spectacle ordonné par une minutieuse régie, où les images offertes aux yeux des fidèles composent un discours muet, aussi éloquent que le sermon le plus persuasif ».

¹⁶⁶ Voir Mandressi, *op.cit.*, p.242 : « les anatomies publiques font partie des choses que l'on propose au « peuple ». [...] Des aristocrates, des notables locaux, des curieux venaient usuellement à l'amphithéâtre anatomique, où les séances de dissection attiraient souvent des foules ». Voir aussi Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.359 : « La leçon d'anatomie [...] était [...] une grande cérémonie sociale où toute la ville se retrouvait ».

¹⁶⁷ Voir Mandressi, *op.cit.*, p.243.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.95.

¹⁶⁹ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.28.

¹⁷⁰ À propos de ce titre, voir Rey, *op.cit.*, 70 : « Le terme de « fabrique » [...] suggère qu'une déconstruction pièce à pièce de la machine humaine est la condition d'un savoir sur le corps ».

¹⁷¹ Voir Mandressi, *op.cit.*, p.247.

vie.¹⁷² Cette dualité rapproche l'imagerie des planches anatomiques de celle que nous trouvons dans nos textes et il semble que l'esthétique des planches ait de nombreuses similitudes avec l'esthétique macabre :

Vie et mort y échangent leurs pouvoirs : l'image de la vie se charge, on l'a vu, de *connotations macabres*, et les planches qui exhibent os, cartilages, muscles et nerfs, squelettes et écorchés, évoquent plus la mort que le fonctionnement de l'organisme vivant qu'elles entendent illustrer [...].¹⁷³

Les planches présentent des illustrations où l'intégrité corporelle est rompue, où l'ouverture du corps et sa décomposition totale sont au centre de l'intérêt : « le mort est démembré, chaque muscle est détaché, l'unité du vivant est définitivement perdue ». ¹⁷⁴ Par ailleurs, elles peuvent aussi, comme c'est souvent le cas dans les textes ou les images macabres, proclamer un avertissement, un *memento mori* ou un rappel de la vanité de la vie et de la beauté, ajoutant une dimension morale au projet scientifique.

Parmi ces images du corps mort, les illustrations de l'*Homme anatomique* ont connu un destin particulier. Entre 1485 et 1550, elles ont en effet été massivement diffusées, aussi bien dans les Livres d'Heures (où elles s'inscrivent dans une série d'images macabres), les ouvrages de médecine et de littérature populaire. Ces illustrations, représentant d'abord un cadavre debout, remplacé plus tard par un squelette¹⁷⁵, occupent une place exceptionnelle dans l'imaginaire de la fin du XV^e siècle et semblent participer, avec les autres planches anatomiques, d'une même évolution des mentalités « qui amène l'homme à s'intéresser au corps déserté par la vie ». ¹⁷⁶ La nouvelle vision et la nouvelle compréhension du corps véhiculées par les dissections publiques ainsi que par les planches anatomiques placent le cadavre au centre : c'est à travers lui que la réalité anatomique est dévoilée. La caractéristique fondamentale de ce « nouveau » corps cadavre est qu'il est ouvert : en effet, « [l']ouverture et l'inspection systématique du cadavre humain deviennent le moyen privilégié de connaître le corps ». ¹⁷⁷ Le mouvement capital de la dissection est donc le même que celui autour duquel nous avons orienté le macabre : l'ouverture du corps. Ainsi, cette « ère des dissections » ¹⁷⁸ devient une ère fondamentalement macabre, où la puanteur croissante des cadavres empeste

¹⁷² Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.121.

¹⁷³ *Ibid.*, p.128 (nous soulignons). Voir aussi une des questions posées par l'auteur p. 122 : « Ces débris osseux, musculaires ou nerveux [...] dans la planche de Vesale [...], comment n'évoqueraient-ils pas un tombeau ouvert sous nos yeux ? ».

¹⁷⁴ Poletto, *op.cit.*, p.116.

¹⁷⁵ Voir Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance, op.cit.*, p.329.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.333.

¹⁷⁷ Mandressi, *op.cit.*, p.7.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.170.

les salles de dissection, où le sang teinte les vêtements des anatomistes et où le corps intérieur est mis à nu.

La popularité des évènements et des illustrations anatomiques témoignent non seulement d'un goût pour le nouveau, mais également de la capacité fondamentale du corps intérieur à séduire et à fasciner¹⁷⁹ :

Le corps dévoilé dans sa nudité obscène, dans sa nudité « du dedans », si l'on peut dire, sans son vêtement de peau, fascine autant que le cadavre pourrissant, ou la charogne en voie de décomposition.¹⁸⁰

Cette fascination révèle aussi de la puissance de séduction qui est propre au macabre¹⁸¹ qui non seulement domine les amphithéâtres universitaires de médecine, mais dont les prolongements vont bien au-delà du champ scientifique :

ces minutieuses observations, rencontrant la curiosité à l'égard de toute les manifestations de la vie interne du corps, sont un préliminaire au renouveau de l'art et de la littérature macabres.¹⁸²

Comme le souligne également Rafael Mandressi, l'anatomie est désormais partout et l'imagerie anatomique se glisse par conséquent dans les champs les plus variés.¹⁸³ Ceci est particulièrement vrai dans le domaine de la peinture et de la sculpture, où l'image du corps ouvert devient rapidement un motif dominant.¹⁸⁴ Analysons à présent comment cette influence anatomique est esthétiquement mise en œuvre.

2.2 L'art baroque et la mort

Dans son étude sur le regard de l'anatomiste, Rafael Mandressi remarque que la perspective choisie par les artistes de l'époque est très proche de la démarche scientifique.¹⁸⁵ L'artiste, comme l'anatomiste, fait appel à l'image du cadavre et se plonge dans l'univers du corps intérieur pour s'en inspirer :

¹⁷⁹ Voir Sawday, *op.cit.*, p.8 : « it is, perhaps, this very impossibility of gazing within our own bodies which makes the sight of the interior of other bodies so compelling ».

¹⁸⁰ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.28.

¹⁸¹ Voir par ex. Jahan, *op.cit.*, p.251 : « la passion de la dissection, inséparable de la fascination du macabre ».

¹⁸² Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.28.

¹⁸³ Mandressi, *op.cit.*, p.217 et p.246 : « Théâtrale, festive, mondaine, l'anatomie se propage socialement : par des discours, par des comportements, tous sous-tendus par un même appétit de voir ».

¹⁸⁴ Voir *ibid.*, p.246.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 106 : « les artistes se sont livrés à l'ouverture des cadavres ou se sont penchés par-dessus l'épaule des anatomistes ».

En même temps que le médecin tente d'arracher au corps et à la mort les secrets de la vie, l'artiste se persuade que la connaissance est une expérience esthétique [...]. La main qui tient le pinceau et aussi du coup la même qui tient le scalpel.¹⁸⁶

Comme nous avons pu l'indiquer dans notre premier chapitre, l'art du Moyen-Âge est dominé par une vision macabre de la mort. Après une période de domination des représentations macabres de la mort, le macabre devient « démodé » et ne revient avec la même force que pendant la période baroque.¹⁸⁷ Mais quelle est véritablement la spécificité de l'art macabre de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle ?

Tout d'abord, le contexte, nous l'avons vu, est nouveau et les tendances artistiques y sont étroitement liées. La Contre-Réforme, obéissant aux principes du Concile de Trente, pose son empreinte sur les représentations catholiques de la mort, qui sont dès lors caractérisées par leur « réalisme passionnel »¹⁸⁸, visant à frapper l'imagination du spectateur en apprenant « aux fidèles à regarder la mort en face ».¹⁸⁹ Cet art, souvent qualifié d'« art de propagande » par les protestants en raison de l'abondance des moyens mis en œuvre pour éblouir, surprendre et convaincre, est conçu et diffusé en grande partie par les Jésuites.¹⁹⁰ N'oublions pas l'importance donnée à l'époque aux *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola qui attribuent une place dominante à la méditation de la mort, au cœur de laquelle se place le macabre. Les commentateurs de Loyola invitent en effet à méditer quotidiennement une heure ou deux « sur les épouvantables réalités de la mort » :

Nous devons nous imaginer que nous sommes dans un cimetière, regarder, toucher les os des morts [...] ; nous devons songer que ces os ont été ceux d'hommes semblables à nous [...].¹⁹¹

La méthode des Pères Jésuites était donc de méditer la mort avec cette mort sous les yeux ; les emblèmes macabres tels que le crâne, le squelette et même le cadavre occupent ainsi une place évidente et très centrale dans l'iconographie et dans l'art de l'époque.¹⁹²

La mort tient donc une place primordiale parmi les thèmes dominants de l'art baroque, dominance exemplifiée également par l'importance du motif des vanités qui se répand dans

¹⁸⁶ Jahan, *op.cit.*, p.248.

¹⁸⁷ Voir notamment Chastel, « Le baroque et la mort », *op.cit.*, p.210 : « [...] les monstruosité fantastiques du gothique flamboyant dataient de moins d'un siècle ; tenues un moment à l'écart par la dignité classique de la Renaissance, puis par la méfiance maussade de la Contre-Réforme [...], les fantaisies macabres reviennent à la surface, et s'épanouissent dans un décor classique assoupli ».

¹⁸⁸ Yves Bonnefoy, *Rome 1630 : L'Horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970.

¹⁸⁹ Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1932, p.206.

¹⁹⁰ Voir Annie Collognat-Barès, *Le Baroque en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003, p.46-47.

¹⁹¹ Mâle, *op.cit.*, p.207.

¹⁹² *Ibid.*, p.212-213.

l'art pictural ; le goût du macabre semble étroitement lié à cette angoisse de l'éphémère que ce motif représente. Pour ce qui est du domaine de la sculpture, une étude des tombeaux semble pouvoir donner une bonne indication des modes de représentation de la mort dominants à une époque donnée.¹⁹³ À partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, il est possible de percevoir un changement dans les monuments funèbres par rapport au siècle précédent : la mort, qui était jusque-là surtout peinte en repos plein de douceur, montre désormais son « affreuse vérité ».¹⁹⁴ Comme les critiques ont été nombreux à le remarquer, la figuration du squelette et du crâne envahit l'ornementation funéraire de l'époque.¹⁹⁵ Emile Mâle observe un changement dans cette ornementation après le Concile de Trente, un changement qui souligne une représentation de plus en plus réaliste du mort :

[...] désormais, il montre sous l'épithaphe une tête de mort. Cette tête est de la plus affreuse vérité : elle a la couleur de vieil ivoire que le temps donne aux ossements et les vides de la mâchoire édentée rendent son rictus plus hideux ; on croirait voir un crâne véritable [...].¹⁹⁶

Ainsi, les crânes, les squelettes et les transis se multiplient sur les façades des tombeaux et la précision physiologique des sculptures devient de plus en plus apparente.¹⁹⁷

Selon Philippe Ariès, l'apparition du cadavre, du transi ou de la charogne dans l'art et la littérature a lieu au même moment que les *artes moriendi* du XV^e et du XVI^e siècles.¹⁹⁸ Mais leur prédominance dans l'iconographie de l'époque n'est pas immédiate, et ce n'est qu'à partir des années 1540-1570 qu'un changement se fait par rapport au « mort endormi » de la Renaissance.¹⁹⁹ C'est le corps mort à tous les stades de sa décrépitude qui domine désormais la sculpture funéraire. Un des exemples les plus intéressants qui illustre cette tendance, et qui est repris aussi bien par Émile Mâle qu'André Chastel, est le tombeau de René de Châlon, datant de 1547, montrant un « étonnant squelette vivant », qui est à moitié couvert de peau et dont on voit des restes de muscles et de tendons.²⁰⁰ Selon Chastel, Monsieur de Châlon avait

¹⁹³ *Ibid.*, p.203 : « C'est au tombeau qu'il faut demander ce que les générations de la Contre-Réforme pensèrent de la mort ».

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.206.

¹⁹⁵ Voir *ibid.*, p.214 et Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p. 92.

¹⁹⁶ Mâle, *op.cit.*, p.206 (nous soulignons).

¹⁹⁷ Voir André Chastel, *L'Art Français – Temps modernes 1430-1620*, Paris, Flammarion, 2000, p.94-95.

¹⁹⁸ *Artes moriendi* : des traités sur la manière de bien mourir, voir Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, *op.cit.*, p.40 et 43.

¹⁹⁹ Ariès est parmi ceux qui constatent ce changement et qui le nomment *rupture*, voir *ibid.*, p.52. Voir aussi Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.92 : « Un profond changement suit le Concile de Trente à partir de 1570 ».

²⁰⁰ Voir Chastel, *L'Art Français – Temps modernes*, *op.cit.*, p.162 ; Mâle, *op.cit.*, p.222 ; Raymond, *Génies de France*, *op.cit.*, p.81 : « A Bar-le-Duc, le squelette de René de Châlons se dresse sur la pierre du tombeau, et il élève en offrande, d'un bras où pend de la chair desséchée, son cœur qu'il vient d'arracher ».

demandé à être représenté « tel qu'il serait trois ans après sa mort »²⁰¹, anecdote qui illustre parfaitement la présence du style macabre dans l'ornementation funéraire française de l'époque.²⁰²

Les tendances macabres dans l'art baroque français s'inscrivent notamment dans la tentative de l'Église catholique en général et des Jésuites en particulier, de toucher les masses de fidèles à reconquérir par l'intermédiaire d'une iconographie efficace. « L'accent semble particulièrement mis sur l'idée de la pourriture ; tant dans la littérature que dans les Beaux-Arts, le tombeau s'ouvre sur une chair grouillante ».²⁰³ L'ostentation du corps mort devient donc « un ébranlement utile » et la « bizarrerie macabre » des tombeaux de l'époque est notamment valorisée pour son habileté démagogique.²⁰⁴ André Chastel ajoute à son explication de ce traitement particulier de l'image de la mort que « le besoin général d'images fortes coïncide avec une certaine permanence du Moyen Age ».²⁰⁵

Notons la présence dans cette dernière phrase de l'adjectif « certaine », qui relativise et nuance cette permanence. Elle existe certes, mais n'aboutit pas à une reprise exacte des mêmes images. En effet, André Chastel remarque la présence d'un « symptôme nouveau » et d'un « choc dramatique » vers 1520-1530, où « une curiosité intime et comme physique des affres du trépas » se révèle : « C'est cette précision et cette ampleur qui sont neuves ».²⁰⁶ Constat important, puisqu'il confirme l'hypothèse qu'il y a dans le macabre qui émerge dans l'art français, comme dans la poésie quelques décennies plus tard, vers la fin du XVI^e siècle, une spécificité propre à l'époque. En effet, le goût du macabre spécifiquement baroque naît d'un enchevêtrement complexe de circonstances historiques, religieuses, artistiques, culturelles et littéraires. Jusqu'ici, nous avons abordé les trois premières – passons maintenant à l'étude d'une des caractéristiques de la culture baroque : son caractère fondamentalement visuel.

²⁰¹ Chastel, *L'Art Français – Temps modernes, op.cit.*, p.162.

²⁰² Voir aussi Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p.210 : « [...] au XVI^e siècle, c'est dans le domaine de la sculpture funéraire et plus particulièrement dans les effigies de gisants [...] qu'on trouve les évocations les plus remarquables de défunts ».

²⁰³ Poletto, *op.cit.*, p.119.

²⁰⁴ Chastel, « Le baroque et la mort », *op.cit.*, p.210.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Chastel, *L'Art Français – Temps modernes, op.cit.*, p.212.

2.3 La culture du visuel

Comme le remarque notamment Christine Buci-Glucksmann, le baroque pense avec les yeux - *Être, c'est Voir*.²⁰⁷ La culture de cette époque est en grande partie caractérisée par son penchant pour le visuel – tout doit être dévoilé avec ostentation, les secrets du corps et du monde doivent être révélés. Le sens privilégié de cette esthétique est naturellement la vue : c'est à travers le regard que l'homme rencontre et vit les nouveautés bouleversantes, les changements, les merveilles et les horreurs de son temps. « L'œil-monde » devient ainsi l'organe central du système baroque, et la vue, le « plus noble des sens », toute-puissante.²⁰⁸ Cette prédominance de la vue et du regard se manifeste dans tous les domaines, notamment dans le champ esthétique où la présence quasi-obsessionnelle des allégories de la vue témoigne de son importance. Les jeux de miroirs, l'omniprésence de l'œil dans les peintures, la passion des regards au théâtre illustrent tous ce règne de la vue. Par ailleurs, cet appétit du voir dépasse de loin les limites du champ esthétique, puisant, nous l'avons vu, dans le domaine de l'anatomie et se traduisant notamment par la construction des amphithéâtres de dissection, véritables temples de la vue : « Fabrizi avait fait de son théâtre, de ce « lieu d'où l'on voit », une gigantesque métaphore concrète du regard ».²⁰⁹

La culture du visuel ne s'impose pas seulement dans les domaines des arts et des sciences, mais aussi dans le domaine de la rhétorique. En effet, le principe esthétique de l'*Ut pictura poesis*, centrale pendant la Renaissance et la période baroque, fait du texte « une image parlée » et influence largement les poétiques contemporaines : les poètes doivent donner à voir, *faire voir* ce qui est décrit. La figure rhétorique qui correspond à ce principe est celle de l'*enargeia*, qui cherche à produire l'effet d'un témoignage visuel à travers les mots. Examinons de plus près la signification de cette figure, pour ensuite voir pourquoi elle prendra une place importante dans les textes de notre corpus. Enfin, nous allons chercher à comprendre comment le macabre s'inscrit dans cette esthétique du visuel et de la rhétorique de l'*enargeia*, notamment à travers l'exemple du théâtre baroque.

La notion d'*enargeia*, dérivée du grec *arg* signifiant lumière vive²¹⁰, désigne, dans la *Rhétorique* d'Aristote, le pouvoir du langage de créer l'impression d'une présence vivante à

²⁰⁷ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p.29.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.29-30.

²⁰⁹ Mandressi, *op.cit.*, p.94.

²¹⁰ Voir Pierrine Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'Evidence*, Orléans, Paradigme, 1995, p.108 : « L'*enargeia*, « mise en lumière » de l'objet descriptif, sans doute en raison de son étymologie, [...] reste indissolublement associée aux notions de clarté, de scintillement ».

travers un langage suggestif et précis. Cette figure de style, connue aussi sous d'autres termes quasi-synonymes,²¹¹ consiste à inscrire une image dans le discours, à créer ainsi une illusion référentielle et « de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être *sous nos yeux* ». ²¹² Notons que les notions de détail et de témoignage sont primordiales dans la construction d'un discours dominé par l'*enargeia*, qui opte pour une « description vive » plutôt qu'une « description plate ». ²¹³ Les détails doivent être si animés et de couleurs si suggestives qu'ils réussissent à faire du lecteur un témoin et spectateur au même titre que l'auteur. ²¹⁴ Il s'agit en effet de rendre présent ce qui est absent et de produire l'effet d'un témoignage visuel par le biais des mots. Par ailleurs, l'*enargeia* suppose l'émotion et cherche à susciter la réaction du lecteur, ému et persuadé par cette représentation « vivante ». ²¹⁵ Ces caractéristiques nous permettent de mettre l'*enargeia* en relation avec les textes de Ronsard, Aubigné et Chassignet qui seront analysés ici, puisqu'aussi bien la notion de témoignage que la question de l'émotion restent fondamentales dans la lecture de ces textes.

De plus, cette figure rhétorique semble davantage liée à ces textes en raison du motif littéraire particulier de la guerre : en effet, les conflits armés sont traditionnellement considérés comme des sujets propres à susciter l'*enargeia*. ²¹⁶ Comme nous venons de le voir, le contexte des guerres civiles constitue un arrière-plan explicite dans l'œuvre de tous nos trois poètes. En particulier dans *Les Tragiques*, la guerre est là, comme condition de l'écriture avant, pendant et après l'œuvre. Cette dernière exprime ainsi une expérience, une colère et une souffrance qui sont, ne l'oublions pas, communes à tout un peuple. Aubigné présuppose donc une entente et une complicité avec ses lecteurs et s'adresse à eux à travers un imaginaire commun. Lorsqu'Aubigné décrit les horreurs de la guerre civile à travers un langage que nous appelons ici macabre, il exerce « ses facultés imaginatives » en prélevant « dans ses images

²¹¹ Voir par ex. Terence Cave, « *Enargeia* : Erasmus and the Rhetoric of Presence in the Sixteenth Century », in *The French Renaissance mind : studies presented to W.G. Moore*, éd. Barbara C. Bowen, L'Esprit Créateur, Kansas, 1976, p.5 : « *hypotyposis, ekphrasis, enargeia, evidentia, illustratio* [...] ».

²¹² Quintillien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, « Les Belles Lettres », 1978, Livre VIII, 3, 62, p.77 (nous soulignons). Voir aussi Florence Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e siècle », in *Littératures classiques* n° 28, Paris, Klincksieck, 1996, p.79-80, où elle sépare les trois aspects principaux de la figure : *enargeia* I (phase de conception, où l'orateur prélève « dans ses images intérieures les éléments d'une scène ») ; *enargeia* II (configuration de l'hypotypose) ; *enargeia* III (les effets de la figure sur les lecteurs, « qui saisissent et retiennent le tout et le détail, qui croient y être »).

²¹³ Dumora-Mabille, *op.cit.*, p.85.

²¹⁴ Voir Cave, « *Enargeia* : Erasmus and the Rhetoric of Presence in the Sixteenth Century », *op.cit.*, p.6 : « *enargeia*, which may be initially defined as the evocation of a visual scene, in all its details and colours, as if the reader were present as a spectator ».

²¹⁵ Voir Dumora-Mabille, *op.cit.*, p.80 et Galand-Hallyn, *op.cit.*, p.104.

²¹⁶ Voir Galand-Hallyn, *op.cit.*, p.105 et p.108.

intérieures les éléments d'une scène ».²¹⁷ Ces images intérieures qu'Aubigné prélève dans cette phase de conception que Florence Dumora-Mabille appelle *enargeia* I, sont aussi les images intérieures de son lecteur : ils partagent ainsi un imaginaire collectif de la guerre qui englobe, entre autre, d'importants éléments macabres.

L'expérience commune de la guerre semble être au fondement de l'écriture des trois poètes de notre corpus, cette expérience se manifestant de manière la plus explicite dans *Les Tragiques*. Nous pouvons donc parler d'une « rhétorique vécue »²¹⁸ où l'expérience est intégrée dans le langage, c'est-à-dire dans la rhétorique même. À travers la figure de l'*enargeia*, qui, selon Florence Dumora-Mabille est celle qui nomme justement cette rhétorique vécue²¹⁹, la tragédie de la guerre est évoquée avec une suggestivité extrême, afin que le lecteur la voie, comme si elle était là, sous ses yeux. Dumora-Mabille attire à ce propos notre attention sur la différence entre la simple clarté, qui « (se) laisse voir » et l'*enargeia*, qui « se montre ».²²⁰ Cette distinction établit également un rapport intime entre l'*enargeia* et l'ostentation, puisque toutes les deux sont liées à l'acte de *montrer*.

Le baroque procède donc d'une révolution dans la forme du voir, une révolution non seulement dans la manière de voir, mais aussi dans ce qui est vu.²²¹ Cela concerne surtout la manière d'envisager la mort : en effet, la place de la mort dans une culture visuelle est nécessairement tout autre dans une culture qui cherche à cacher plutôt qu'à dévoiler. Selon nous, le macabre s'impose comme l'expression la plus visuelle et ostentatoire de la mort et elle s'inscrit de ce fait logiquement dans la culture baroque. Par ailleurs, si nous considérons l'écriture macabre comme faisant partie d'une rhétorique de la présence visuelle, elle s'attache également à la figure de l'*enargeia* puisqu'elle cherche à faire apparaître le cadavre sous nos yeux, comme si nous étions là, devant le corps en décomposition.

« L'attitude devant la mort se modifie, et le texte littéraire porte traces de ces changements ».²²² En effet, il s'agit désormais de montrer la mort, pour que le lecteur-spectateur puisse la voir, dans toute son horreur. Ce projet de dévoilement et de visualisation ne peut pas avoir lieu sans le macabre, qui inclut cette représentation *enargétique* de la mort, faisant de celle-ci une présence vécue comme réelle. Christine Buci-Glucksmann définit le voir comme une opération, « une rhétorique qui [...] mettra en scène et [...] contrôlera les

²¹⁷ Dumora-Mabille, *op.cit.*, p.79.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p.75.

²²¹ Voir Buci-Glucksmann, *op.cit.*, p.39.

²²² Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.30.

effets pour mieux convaincre et séduire ». ²²³ Certes, la mort en tant qu'objet visuel, tel qu'elle se manifeste à travers l'écriture macabre, semble plus capable d'émouvoir qu'une mort camouflée, voilée. C'est cette mort, dévoilée, corporelle et ouverte, que nous trouvons dans les textes de notre corpus – mais pas uniquement là. Examinons à présent, avant de passer aux analyses du corpus lui-même, comment la culture du visuel se propage dans tout le domaine littéraire, et en particulier dans le théâtre.

2.4 Une littérature macabre

Après avoir étudié combien la culture et l'art baroque sont visuels, ostentatoires et dominés par les images de la mort, nous allons désormais tourner notre attention vers la littérature : la vogue macabre de cette période est en effet repérable dans tous les genres littéraires de l'époque, aussi bien en France que dans le reste de l'Europe. Nous allons présenter un court aperçu de la place du macabre dans les autres genres littéraires, afin de donner une image plus complète des différentes formes que cette esthétique peut prendre et son importance à l'époque qui nous concerne. Par ailleurs, cet aperçu nous permettra d'insister davantage sur le rapport étroit qui existe entre la culture du visuel, l'ostentation du corps mort et le macabre. En effet, le modèle théâtral, organisé autour de la *visualisation*, s'impose aussi dans d'autres genres littéraires :

le texte littéraire, dans le dernier tiers du XVI^e siècle, a souvent pour modèle l'art du spectacle, auquel il emprunte sa visée : donner à voir, contraindre l'œil à regarder l'objet dont il se détourne, son geste démonstratif d'ostentation, ses effets persuasifs, sa technique de séduction. ²²⁴

De manière symptomatique, Jean Rousset choisit d'intituler la première partie de son chapitre sur la mort baroque « Le spectacle macabre » et attire notre attention sur la place significative qui est donnée à la mort et au cadavre sur la scène en constatant qu'« une traînée de sang inonde le théâtre français ». ²²⁵ Ce sont les pastorales et les tragédies sanglantes qui dominent la scène à l'époque et ces dernières exposent avec insistance le corps mort sous les yeux des spectateurs. On n'hésite pas à montrer sur scènes des feintes cadavres, des têtes coupées, des entrailles arrachées ; cette ostentation des réalités de la mort témoigne d'un besoin d'aller toujours plus loin pour choquer et créer du nouveau : en effet, « l'horreur,

²²³ Buci-Glucksmann, *op.cit.*, p.34.

²²⁴ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.160. Voir aussi Dumora-Mabille, *op.cit.*, p.92 : « le théâtre, peinture parlante, est tout entier une immense hypotypose, puisqu'il met sous les yeux l'action, qu'il la représente toute vive [...] ».

²²⁵ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, op.cit.*, p.81.

l'indécence et l'immoralité s'emparent de la scène tragique ».²²⁶ Il s'agit d'un mouvement vers une forme d'expression plus directe de la mort, où le macabre occupe inévitablement une place au premier plan.

Jean Rousset illustre cette « mue macabre » que subit le théâtre français en comparant deux pièces traitant du même sujet : il s'agit des *Juives* de Garnier (1583) et de *La Machabée* de Virey du Gravier (1599), qui ont tous les deux les mêmes protagonistes, « des enfants et leurs parents, princes juifs de l'Ancien Testament, prisonniers d'un despote barbare qui les fait mettre à mort ».²²⁷ La différence entre les deux est éclatante : alors que la première version *voile* le visage de la mort et ne fait que brièvement rapporter, après coup, les meurtres par un témoin, la deuxième met en scène « huit mises à mort successives, minutieuses, exaspérées, tout entières sur la scène ».²²⁸ Dans le texte de Garnier, les actes eux-mêmes sont repris en quelques vers seulement et les détails concernant les meurtres et les souffrances physiques sont adoucis : « Cette parolle à peine il avoit achevee, / Que la teste luy est de son col enlevee. / Le sang tiede jaillit, qui la place tacha, / Et le tronc immobile à terre trebucha ».²²⁹

L'horreur, qui est pratiquement passée sous silence chez Garnier, est amplement développée dans le texte de Virey du Gravier. Non seulement la mort se voit dévoilée, mais sa représentation devient choquante dans sa volonté de faire voir tout ce que la mort peut être. C'est dans les détails du meurtre, de l'acte de torture ou du processus de la mort elle-même que se cache cette horreur presque insupportable, comme en témoignent ces citations mises en exergue par Rousset : « Ouvrez-lui l'estomac, car je veux qu'on lui voie / Le poumon, intestins, et les lobes du foie ; », « Allumez un beau feu / Vis-à-vis pour le cuire et rôtir peu à peu », « Soldats, coupez sa langue et son corps tremblant / Soit aussitôt jeté dans ce cuveau bouillant ».²³⁰ Cette nouvelle concrétisation de l'horreur semble répondre au besoin du public de l'époque :

Dès la fin du XVI^e siècle, le peuple demande au théâtre tragique des émotions fortes. L'horreur morale ne lui suffit pas, il lui faut l'horreur matérielle, visible. Aux récits ampoulés d'un Garnier il préfère les combats et les meurtres sur la scène, et les exhibitions de cadavres, de têtes coupées, de cœurs et autres débris macabres.²³¹

²²⁶ Raymond Lebègue, *Etudes sur le théâtre français*, tome 1, « Moyen Âge, Renaissance, Baroque », Paris, Nizet, 1977, p.336.

²²⁷ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.82.

²²⁸ *Ibid.*, p.83.

²²⁹ Robert Garnier, *Les Juives* [1583], éd. Michel Jeanneret, Paris, Gallimard, 2007, p.144 (acte V).

²³⁰ Virey du Gravier, *La Machabée*, Rouen, 1599, cité par Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.83-84.

²³¹ Lebègue, *Etudes sur le théâtre français*, *op.cit.*, p.354.

Le mouvement de dévoilement qui a lieu entre le premier et le deuxième texte est en fait un geste d'amplification, c'est-à-dire un développement ou une gradation par addition de détails ou d'images. La figure rhétorique de l'*amplificatio*²³² semble fondamentale dans l'élaboration du macabre, car c'est à travers elle que s'expriment et se multiplient les détails funèbres, loin des limites imposées par l'ellipse. Rousset évoque également ce mouvement amplificateur lorsqu'il décrit un spectacle qui se nourrit d'une souffrance « qu'on retarde, qu'on prolonge, qu'on amplifie ; elle appelle une mise en scène de la douleur : un théâtre avide de cadavres et d'éclatantes mises à mort ».²³³ Les tragédies de vengeance, où les scènes de souffrance et de mort sont portées à leur paroxysme dans l'horreur qu'elles mettent en spectacle, constituent un véritable théâtre macabre.²³⁴ Cette étiquette macabre ne convient pas exclusivement à la scène française, mais peut aussi être appliquée à de nombreuses pièces du théâtre européen de l'époque et notamment aux tragédies de vengeance élisabéthaine et jacobéenne comme la *Tragédie espagnole* de Thomas Kyd, *Titus Andronicus* de Shakespeare et le *Démon blanc* de John Webster pour n'en citer que quelques uns.²³⁵

En effet, la tragédie de l'époque baroque, aussi bien française qu'européenne, est en grande partie caractérisée par son style macabre.²³⁶ Le rapport entre le genre tragique et le thème de la mort a toujours été étroit et à la fin du XVI^e siècle, il semble que cette thématique s'impose dans une dimension plus concrète, rappelant notamment les tragédies de Sénèque.²³⁷ Des motifs tels que les outrages posthumes, la décomposition du corps ennemi, l'anthropophagie et la décollation dominent l'écriture dramatique.²³⁸ Le caractère spectaculaire et théâtral de la violence d'un combat est mis en valeur, comme le sont aussi

²³² Pour une définition de l'*amplificatio*, voir Heinrich Lausberg, *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*, Leiden, Brill, 1998, p.118 : « *Amplificatio* is a graded enhancement of the basic given facts by artistic means, in the interest of the party ». Voir aussi Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p.31 : « Procédé de style qui consiste à développer des idées afin de leur donner plus d'ampleur, plus de force, plus d'importance ».

²³³ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.85 (nous soulignons).

²³⁴ Elliott Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance* [1962], édition revue et augmentée, Paris, Honoré Champion, 1994, p.252 : « Pour comprendre l'importance du thème de la vengeance dans la tragédie baroque, il faut examiner au préalable l'aspect de la sensibilité baroque auquel le thème se rattache, à savoir le goût qui se manifeste à cette époque pour le macabre ».

²³⁵ Pour une liste plus exhaustive, voir Lebègue, *Etudes sur le théâtre français*, *op.cit.*, p.361-374, « Le théâtre de démesure et d'horreur en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles ».

²³⁶ Voir *ibid.*, p.302 : « Plusieurs morts violentes, plusieurs cadavres produisent plus d'effet qu'un seul ».

²³⁷ Voir par ex. Raymond Lebègue, « Préface », in *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, études réunies et présentées par Jean Jacquot et Marcel Oddon, éd. C.N.R.S., Paris, 1964, p.IX : « Les personnages de Sénèque discutaient des idées qui, au XVI^e siècle, retrouvaient une valeur d'actualité [...]. La violence meurtrière des passions, l'atrocité des crimes qui sont commis dans *Médée* et *Thyeste*, les récits affreusement réalistes des morts violentes ou de la mutilation d'Œdipe, les spectacles macabres, loin de rebuter le public moderne, lui plaisaient [...] ».

²³⁸ Voir notamment les pièces de Hardy ou de Tristan, *La Mort de Mithridate* de La Calprenède, *Hercule mourant* de Rotrou, pour n'en citer que quelques unes.

l'atrocité de la tombe et les souffrances physiques des personnages et l'on insiste de manière quasi-obsessionnelle sur le regard et la vue dans les scènes qui jouent sur l'horreur et le tourment.²³⁹ La tragédie de cette période semble donc pousser les représentations de l'horreur à l'extrême, notamment à travers la place attribuée au corps mort : l'exhibition ou l'évocation du cadavre qui s'inscrit dans ces pièces fait en effet de ce corps mort un véritable « objet macabre ».²⁴⁰

Ces tragédies, s'inscrivant dans la logique d'un « théâtre de la cruauté » ou un « théâtre de l'échafaud »²⁴¹ dessinent, avec les récits sanglants que l'ont voit émerger à la même époque, les contours d'un spectacle macabre littéraire dominant cette période. En effet, des auteurs tels que Boaistuau, Belleforest, Rosset et surtout Camus narrent leurs histoires tragiques²⁴² en bains de sang, ajoutant ainsi « une puissance expressive majeure » à leurs récits.²⁴³ Des dramaturges tels que Nicolas Chrétien des Croix, Pierre Mainfray ou Alexandre Hardy ainsi que d'autres anonymes nous ont laissés des pièces qui « relèvent du courant sanglant, furieux, violent qui marque l'esthétique du temps », telles *La Tragédie du More cruel*, *la Tragédie mahométiste*, *Scédase* etc.²⁴⁴ À la fin du XVI^e, début du XVII^e siècles, l'esthétique tragique connaît donc un mouvement de radicalisation²⁴⁵, comme en témoigne notamment l'*Art poétique françois* de Pierre Laudun d'Aigaliers, qui revendique « le fait que le théâtre est un moyen de répondre au goût d'un public qui aime les émotions violentes, l'horreur spectaculaire et les actions terribles ».²⁴⁶

On pourrait multiplier encore les exemples, les titres de pièces et les citations qui illustrent ce spectacle macabre, mais cela n'est pas l'objet premier de cette thèse. En revanche, l'objet de ce deuxième chapitre a été d'établir le contexte historique, culturel,

²³⁹ Pour plus de détails, voir par ex. Essam Safty, *La Mort tragique. Idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris, L'Harmattan, 2005.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.130. Voir aussi Maurice Delcroix, « Les « realia » macabres : un aspect de la mort tragique », in *Thanatos classique : cinq études sur la mort écrite*, Maurice Delcroix et al., Tübingen, Günter Narr Verlag, 1982, p.65 : « l'objet macabre est censé parler par lui-même » ; Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.160 : « Les objets macabres, les « realia », participent au jeu théâtral qui les exhibe dans un geste ostentatoire ».

²⁴¹ Voir l'introduction de Christian Biet dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, 2006.

²⁴² *Ibid.*, p.IX : « ces « histoires tragiques », qui sont, aux XVI^e et XVII^e siècles, des nouvelles, des récits plus ou moins brefs, racontent des « cas » de vengeance ou de violence édifiants, étonnants et extraordinaires ».

²⁴³ *Ibid.*, p.VIII.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.XVII et suite.

²⁴⁵ Voir Lebègue, *Études sur le théâtre français*, *op.cit.*, p.345 : « loin d'éviter les spectacles qui produisent de l'horreur, les dramaturges les multiplient ; et le souci de respecter la pudeur ne les arrête guère ».

²⁴⁶ Biet, *op.cit.*, p.XXVI. Voir Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois* [1597], édition critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000, p.204 : « Plus les tragédies sont cruelles plus elles sont excellentes » ; voir aussi la note 64, p.205-206 : « Laudun semble promouvoir un modèle de tragédie plus ouvertement violent que celui de la tragédie humaniste *stricto sensu* et qui n'est pas sans annoncer le théâtre de la période baroque ».

artistique et littéraire qui constitue l'arrière-plan des analyses à venir. Les dernières pages évoquant le domaine théâtral nous ont permis de souligner à quel point le macabre et l'ostentation de la mort et du corps ouvert imposent leur présence dans l'esthétique littéraire de l'époque. Nous chercherons à montrer que le lecteur des poèmes de notre corpus fait une expérience semblable à celle du spectateur des « tragédies de l'échafaud », qui, « saisi par la force de l'effet sanglant, pris dans la multiplicité des émotions et des interprétations possibles [...], s'émeut ».²⁴⁷

²⁴⁷ Biet, *op.cit.*, p.XXXIII.

3. L'entrée en jeu du macabre – le cas de Ronsard

3.1 Ronsard et la représentation de la mort

3.1.1 Le jeune Ronsard et la mort

Comme nous l'avons déjà signalé, nous avons choisi d'ouvrir la section analytique de cette thèse par une étude de la représentation de la mort dans la poésie de Pierre de Ronsard (1524-1585). Dans ce contexte, nous considérons que l'œuvre de ce poète signale une transition dans la représentation du macabre. Ce statut que nous lui attribuons ici est évidemment à nuancer et nous sommes consciente du fait qu'il est difficile de l'envisager comme l'unique seuil qui ouvrirait sur une « vague » de littérature macabre. D'une part, il est impossible de désigner un seul auteur ou un seul ouvrage comme le pivot autour duquel une rupture définitive aurait lieu ; d'autre part, Ronsard n'est pas un auteur que l'on associe forcément au style macabre ; en effet, ce sont davantage les pièces amoureuses qui ont fait la fortune du poète.

Pourquoi donc opter pour Ronsard comme représentant du macabre ? Pourquoi est-il intéressant comme figure transitoire ? Dans ce chapitre, nous allons d'abord tenter d'exposer la représentation de la mort chez Ronsard et sa figuration macabre avant l'écriture des *Derniers Vers*, pour ensuite vouer une attention particulière à cette dernière œuvre. Enfin, nous chercherons à décrire le changement qui a lieu au sein de l'œuvre de Ronsard, en nous attardant sur les différents rôles attribués au macabre, notamment en étudiant des exemples de réécritures effectuées par le poète au seuil de sa mort.²⁴⁸

Malgré l'abondance de poèmes de Ronsard s'inscrivant dans le champ de la poésie amoureuse, la mort compte parmi les thèmes récurrents de son œuvre.²⁴⁹ Il est dès lors intéressant de considérer Ronsard comme un poète qui subit une transformation dans sa

²⁴⁸ Dans les *Derniers Vers*, Ronsard s'inscrit explicitement dans le texte, notamment dans les pièces *Pour son tombeau* (« Ronsard repose icy qui hardy dés enfance », v.1) et *A son ame* (« Amelette Ronsardelette », v.1). Nous allons donc alterner entre les dénominations « sujet lyrique » et « le poète » pour désigner le sujet de ces derniers écrits.

²⁴⁹ Voir Isidore Silver, « Introduction », in Ronsard, *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.XLVII : « les passages sur la mort répandus dans les poésies de Ronsard depuis le début de sa carrière sont innombrables » ; Bensimon, *op.cit.*, p.183 : « si l'on peut dire de lui que c'est un poète de la vie et non de la mort, nous retrouvons cette dernière présente d'un bout à l'autre de son œuvre ».

manière de percevoir et de figurer la mort.²⁵⁰ Ce point est notamment mis en relief par Jean Rousset dans un chapitre de *La littérature de l'âge baroque en France* consacré à « Ronsard et la mort », où le critique étudie les différentes « étapes » de la représentation de la mort dans l'œuvre du poète.²⁵¹ Nous allons ici tenter de récapituler ces étapes, afin de pouvoir mettre en place une vue d'ensemble des changements perceptibles au fil de l'œuvre dans le rapport entre le poète et la mort.

« La mort chez Ronsard n'est qu'une invitée » – ainsi commence l'analyse de Rousset sur la représentation de la mort dans la poésie ronsardienne.²⁵² Il est certainement possible de lire la mort telle qu'elle se manifeste au début et dans la plus grande partie de l'œuvre du poète comme une présence qui passe presque inaperçue ; elle peut même paraître, dans les mots de Rousset, « discrète et, si l'on peut dire, charmante, charmeuse ». ²⁵³ Ces adjectifs semblent caractériser une mort qui s'oppose diamétralement à cette horreur contemporaine dont nous avons pu repérer certaines traces dans notre chapitre précédent – ils connotent en effet une vision « euphémistique » de la mort, une vision qui rejette toute présence physique et qui trahit de ce fait une volonté de dissimuler la réalité de celle-ci. Car si la représentation de la mort ronsardienne est, comme le prétend Rousset, discrète et charmante, une « passante légère » ²⁵⁴, elle semble en fait nier sa véritable nature.

Outre la discrétion et le charme, quels sont les autres attributs typiquement ronsardiens de la mort ? Parmi de nombreuses caractéristiques, l'association du trépas au printemps et aux fleurs semble être récurrente. Comme illustration de ceci, reprenons les Stances IV du poème *Sur la mort de Marie* :

Comme on voit sur la branche au mois de may la rose,
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
Quand l'Aube de ses pleurs au point du jour l'arrose ;
La grace dans sa feuille, et l'amour se repose,
Embaumant les jardins et les arbres d'odeur ;
Mais batue ou de pluie, ou d'excessive ardeur,
Languissante elle meurt, *feuille à feuille déclose*.
Ainsi en ta première et jeune nouveauté,
Quand la Terre et le Ciel honoraient ta beauté,
La Parque t'a tuee, et cendre tu reposes.
Pour obseques reçois mes larmes et mes pleurs,
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,

²⁵⁰ Cette vue diffère entre autre de celle de Claude Blum, qui dit que « l'œuvre de Ronsard forme un tout relativement cohérent et stable : on n'y décèle pas d'évolution, de rupture, mais une affirmation d'ensemble » (Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.453).

²⁵¹ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p.93-100, « Ronsard et la mort ».

²⁵² *Ibid.*, p.93.

²⁵³ *Ibid.*, p.94 (nous soulignons).

²⁵⁴ *Ibid.*, p.93.

*Afin que vif et mort ton corps ne soit que roses.*²⁵⁵

Ce passage, en particulier le dernier vers, illustre bien l'un des traits caractéristiques du corps mort tel qu'il se manifeste chez le jeune Ronsard : il s'agit d'un corps mort dont la beauté est préservée et sur lequel les marques physiques du trépas ne sont pas visibles. La mort est donc paradoxalement associée à la jeunesse dans une image apaisante qui efface toute trace de dégénération corporelle : « Ainsi Marie n'est même pas un cadavre. Rien de commun avec l'horreur macabre ».²⁵⁶ Cette évocation, dont le but est de rappeler le caractère passager de la beauté ainsi que le caractère fugitif de l'instant, est axée autour d'une comparaison florale, où la détérioration corporelle est remplacée par une défloraison. La mort passe ainsi légèrement auprès de nous, nous laissant « à peine troublés »²⁵⁷ : elle nous rappelle la vanité de la vie, mais ne nous confronte pas au véritable destin de nos corps.

Revenons au derniers vers du poème cité ci-dessus : « Afin que vif et mort ton corps ne soit que roses ». Cette phrase nous indique que le cadavre de la jeune Marie n'est pas seulement couvert de roses à la manière d'un rite funéraire²⁵⁸, mais que c'est la substance même du corps mort qui est florale.²⁵⁹ La réalité du corps mort et putréfié est ici tant dissimulée qu'abolie par cette transfiguration.²⁶⁰ Malgré le ton nostalgique du poème, tout ce qui aurait pu suggérer une nuance macabre à ce portrait est omis dans ce poème : la mort en tant que phénomène physique semble tout à fait ignorée. La mort chez le jeune Ronsard semble ainsi un début plus qu'une fin, un printemps plutôt qu'un automne ou un hiver.

Dans ce poème, toutes les ressources du style sont mises au service de la résurrection, une opération « qui repose sur l'analogie de la femme et de la fleur »²⁶¹, analogie traditionnelle qui favorise ici une représentation abstraite plutôt que concrète de la mort. Le but du poème semble donc de conjurer la mort, et non de la rendre présente au lecteur. La mort chez Ronsard peut être interprétée comme l'une des métamorphoses que subit le corps au cours de sa vie : ainsi, « [r]éintégré au cycle naturel, le corps mort devient un foyer de

²⁵⁵ *Sur la mort de Marie*, IV, O.C., éd. de la Pléiade, tome I, p.184-185 (nous soulignons).

²⁵⁶ Françoise Joukovsky, « Ronsard et le mythe de la jeune morte », in *Ronsard en son IV^e centenaire. L'art de poésie*, Actes du Colloque international « Pierre de Ronsard », Paris-Tours, septembre 1985, publiés par Yvonne Bellenger, Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Genève, Droz, 1989, p.185.

²⁵⁷ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p.94. Voir aussi Marcel Raymond, *La profondeur et le rythme*, Paris, B. Artaud, 1948, p.173 : « Aucune passion, aucun désespoir, la mort est acceptée comme le terme naturel de l'existence régie par un fatum ».

²⁵⁸ Voir Malcolm Quainton, *Ronsard's Ordered Chaos: Visions of Flux and Stability in the Poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester, Manchester University Press, 1980, p.206.

²⁵⁹ Voir Raymond, *La profondeur et le rythme*, op.cit., p.174 : « Le corps, pour finir, n'est que roses ».

²⁶⁰ Voir Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p.94.

²⁶¹ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile: métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p.44.

vie ». ²⁶² Dans cette logique, « l'évocation poétique de la mort revient à en nier le scandale pour l'absorber dans un ordre supérieur » ²⁶³ où les conséquences physiques du trépas sont dissimulées sous les traits d'une simple altération de forme, comme dans ces beaux vers qui reprennent le *topos* chrétien de la mort comme simple changement d'état et de forme :

On ne meurt point, on change seulement
De forme en autre, & ce changer s'appelle
Mort, quand on prend autre forme nouvelle. ²⁶⁴

Cette perspective fait de la mort un commencement plutôt qu'une fin, puisque le corps humain est intégré dans le cycle de la nature ²⁶⁵ ; ainsi, la corruption corporelle, motif potentiellement macabre, représente la condition d'une renaissance et devient de ce fait associée à une joie plutôt qu'à un sentiment d'horreur :

L'homme n'est que misere, & doit mourir expres
A fin que par sa mort un autre vive apres,
L'un meurt & l'autre revit, & tousjours la naissance
Par la corruption engendre une autre essence. ²⁶⁶

Mais la forme se change en une autre nouvelle,
Et ce changement-là, Vivre, au monde s'appelle,
Et Mourir, quand la forme en une autre s'en-va. ²⁶⁷

Tous ces exemples illustrent la possibilité d'une absence absolue d'images macabres dans une description de la mort. Comme le dit Michel Jeanneret, il s'agit de « neutraliser l'horreur par le charme de la lyre ». ²⁶⁸ En effet, l'absence d'horreur est frappante, c'est comme si celle-ci n'était pas une dimension fondamentale de la mort. Jean Rousset propose quelques commentaires intéressants à ce propos, en évoquant le poème sur la mort de Marie :

[...] nulle image funèbre longuement caressée, *ni cadavre, ni pourrissement de la chair* qui fut aimée ; simplement de la pâleur, des visions amoureuses qui se brisent et toujours, selon le même goût floral, des roses, des roses jetées sur ce jeune corps *pour qu'il reste dans le tombeau ce qu'il était dans la vie.* ²⁶⁹

²⁶² *Ibid.*, p.43. Voir aussi Quainton, *op.cit.*, p.131 : « Whilst Ronsard's view of death may not have the nightmarish insistence and the macabre obsession associated with the medieval and baroque imaginations, it is still an ever-present preoccupation of his inspiration and an integral and important aspect of his vision of a mutable world and of man's place in it ».

²⁶³ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.484.

²⁶⁴ *Discours à maître Juliaïn Chauveau, Procureur en la Court de Parlement à Paris*, v.56-58, *O.C.*, éd. Laumonier, tome XV/1, p.155.

²⁶⁵ Voir Quainton, *op.cit.*, p.131-132 : « Ronsard integrates the human condition into the natural cycles of matter operating within the universe, for corruption is seen as the necessary preliminary to rebirth [...] ».

²⁶⁶ *Elegie*, v.99-102, var., *O.C.*, éd. Laumonier, tome X, p.319.

²⁶⁷ *Hymne de la mort*, *O.C.*, éd. de la Pléiade, tome II, p.289.

²⁶⁸ Jeanneret, *Perpetuum mobile*, *op.cit.*, p.45.

²⁶⁹ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.95 (nous soulignons).

Le projet de cette poétique réside dans ce vœu impossible – que le corps mort demeure semblable au corps vivant. La volonté de nier les conséquences physiques de la mort va de pair avec le refus de l'esthétique macabre : en effet, les euphémismes présentant la mort sous un masque floral nient la présence du cadavre, du pourrissement, de la puanteur et refuse donc tout ce qui pourrait susciter le dégoût. Cette écriture atténuante prend chez Rousset le nom de « voile »²⁷⁰, terme qui illustre parfaitement le geste de dissimulation qui préside à ces descriptions. Le rôle de ce voile est de garder la beauté du corps intacte et de cacher la vérité physiologique du cadavre : ainsi, nous retrouvons dans le corps mort décrit par le jeune Ronsard « un corps que rien ne défigure ».²⁷¹ Le rôle d'une telle représentation n'est donc pas de présenter une réalité, mais de mettre en relief les différents stades de la vie : la mort n'est pas perçue comme une fin, mais comme une étape dans les multiples transformations que connaît le corps humain. Ces images rappellent la beauté de la jeunesse et refusent une représentation directe de la mort et du cadavre.

Ce souci de beauté incorruptible rend le cadavre des poèmes du jeune Ronsard semblable au corps d'un homme endormi. En effet, ce *topos* revient de nombreuses fois au cours de l'œuvre ronsardienne et compte parmi les nombreuses techniques euphémistiques dont se sert Ronsard pour échapper à la condition fragile de l'Homme et pour se distancer de la présence cruelle d'une mort physique.²⁷² La représentation de la mort comme un sommeil, thème universel²⁷³, permet d'écrire le corps mort dans un état de putréfaction inexistante, où les traits restent intacts et sans défauts. Pour illustrer l'utilisation ronsardienne de cette image, reprenons un passage tiré du sonnet « Le Tombeau de Marguerite de France, Duchesse de Savoye », où il évoque la mort du dauphin François :

Mon malheur me permet qu'au lict mort je le veisse,
Non comme un homme mort, mais comme un endormy,
 Ou comme un beau bouton qui se panche à demy,

²⁷⁰ Pour d'autres remarques sur la notion de « voile », voir Malcolm C. Smith, « The hidden meaning of Ronsard's *Hymne de l'Hyver* », in *Renaissance Studies in honor of Isidore Silver. Essays on French Renaissance Literature*, Lexington, Kentucky Romance Quarterly, Volume XXI, Supplement n° 2, 1974, p.85-97 (surtout p.85-86, « The advantages of "veiling" »). Ici, il s'agit d'un autre type de voile que celui dont parle Rousset : il est question de voiler des messages dans des fables (« he veils his message in fables », p.85). Voir aussi Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.494 : « Il reste fidèle, à propos de la mort, à la conception que la Pléiade se fait de l'expression de la vérité sous le voile poétique de la fable ».

²⁷¹ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p.96.

²⁷² Voir Quainton, op.cit., p.202 : « Ronsard [...] endeavours to escape his fragile condition by a number of traditional euphemistic techniques which are specifically designed to divert or distance the mind from the cruel presence of death ». Pour plus de détail sur ce *topos*, voir p.202-213.

²⁷³ Voir Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p.123 : « la métaphore du sommeil reste ancrée au plus profond des âmes : le mort est comme un homme qui s'est endormi ».

Languissant en avril [...] ²⁷⁴

À nouveau, Ronsard a recours à une métaphore qui voile la réalité de la mort. La défiguration engendrée par la mort est ignorée au profit du portrait doux et indirect d'un homme endormi ou d'une fleur fanée. L'euphémisme et la dissimulation d'une présence corporelle de la mort mis en place par la comparaison au sommeil et à la défloraison s'opposent radicalement à l'ostentation du cadavre qui caractérise le style macabre. Jusqu'ici, nous n'avons pas abordé de telles occurrences chez Ronsard ; pourtant, elles existent, bien qu'elles jouent des rôles très différents au cours de la vie et de l'œuvre du poète. Essayons maintenant d'en faire un catalogue représentatif afin de définir le rôle de ce style particulier chez Ronsard avant les *Derniers Vers*.

3.1.2 Ronsard et le macabre

Dans son analyse des *Derniers Vers*, Jean Rousset évoque ce qu'il appelle « Le Ronsard de la fin », le « nouveau Ronsard ». Il accompagne cependant sa réflexion d'une question pertinente : « Mais est-il absolument nouveau » ?²⁷⁵ Il est en effet nécessaire de nuancer une interprétation unidimensionnelle de l'image de la mort dans les textes du début de la carrière de Ronsard : certes, la première représentation ronsardienne de la mort est caractérisée avant tout par des *topoi* euphémistiques qui refusent de révéler ses conséquences physiques, mais le macabre n'est pas totalement absent pour autant.²⁷⁶ Nous allons à présent examiner quelques exemples qui illustrent la façon dont le macabre se manifeste dans la poésie ronsardienne avant les *Derniers Vers*, la signification de ces images ainsi que leur tonalité.

Étudions tout d'abord un extrait des Stances tiré du premier livre des *Amours* (1555), intitulé *Amours de Cassandre*. Ces vers ne sont pas une méditation traditionnelle sur la mort, mais constituent plutôt un appel de l'amant à sa maîtresse, une imploration pour qu'elle lui permette de l'embrasser autant qu'il voudra pendant qu'elle est encore en vie – il s'agit en effet d'une sorte de *carpe diem* érotique. Arrêtons-nous aux vers 31 à 39, qui présentent une argumentation quelque peu humoristique qui inclut une description de Cassandre morte :

²⁷⁴ *O.C.*, éd. de la Pléiade, tome II, p.481. Voir aussi *O.C.*, éd. Laumonier, tome XII, p.123 : « Qui ne ressemble un mort, mais un homme endormy ».

²⁷⁵ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.98.

²⁷⁶ Voir Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.494 et 509 : « Les représentations les plus précises du squelette ou du cadavre ne sont pas rares dans l'œuvre de Ronsard ».

Apres ton dernier trespas,
 Gresle, tu n'auras là bas
 Qu'une bouchette blesmie ;
 Et quand mort je te verrois
 Aux Ombres je n'avou'rois
 Que jadis tu fus m'amie.
 Ton test n'aura plus de peau
 Ny ton visage si beau
 N'aura veines ny arteres :
 Tu n'auras plus que les dents
 Telles qu'on les voit dedans
 Les testes de cimetières.²⁷⁷

Comme le précise Claude Blum, Ronsard ne décrit pas ici un réel, « il l'anticipe et le projette sur un vivant. Le poète songe à ce que deviendra la vie ».²⁷⁸ Il s'agit donc d'un avertissement ou d'une mise en garde rhétorique qui fait appel aux images physiques de la mort et du vieillissement pour faire ressortir la beauté de la jeunesse dans une lumière plus vive. Ce portrait prophétique de Cassandre est caractérisé par une multitude de négations (« ne » et « ny » sont répétés sept fois) et peut en fait être perçu comme un portrait à l'envers, car Cassandre semble avoir perdu les traits qui la rendent humaine (peau, veines, artères) et se voit réduit à l'état de cadavre. Cet état n'est pas décrit comme un « rien », mais comme un corps négatif, un corps macabre travaillé par la négation et l'absence de signes de fraîcheur, de santé, de peau, de dents.

Écrit trente ans avant les *Derniers Vers*, le passage ci-dessus présente de nombreux points communs avec les derniers poèmes écrits par Ronsard. Nous percevons un contraste frappant entre la beauté périssable de l'aimée décrite ici et la beauté gardée intacte dans *La Mort de Marie*. Ceci est remarquable en soi, puisque Marie, contrairement à Cassandre, est déjà morte : le portrait de cette première est non-prophétique et se veut celui d'aujourd'hui. Tandis que Marie était comparée à des roses, la détérioration du corps dans l'extrait que nous venons de citer est décrite à travers des éléments très proches de ceux que nous rencontrerons plus tard dans les *Derniers Vers* : en effet, ce sont les mêmes détails qui révèlent le cadavre, notamment par l'écorchement de la peau, ce « voile » du corps intérieur. On est ici loin du corps floral de Marie ; le corps mort de Cassandre est réduit au symbole macabre par excellence : le squelette, ou plus précisément, le crâne, sur lequel il ne reste que les os et les dents, signes déchus de la beauté d'autrefois.

²⁷⁷ O.C., éd. de la Pléiade, tome I, p.57-58.

²⁷⁸ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.509.

Quoique proche des *Derniers Vers* sur le plan de l'imagerie macabre, ce passage s'en distingue par sa tonalité humoristique. Dans un tel contexte, le macabre ne semble pas s'inscrire, comme c'est souvent le cas, dans une méditation sur la vanité de la vie, mais devient plutôt un élément rhétorique efficace pour persuader la belle Cassandre de permettre à son amant de l'embrasser – avant qu'elle ne pourrisse et ne puisse lui offrir ni beauté, ni même un corps à désirer. Ainsi, l'évocation du macabre devient une invitation à l'érotisme, comme le remarque Jean Delumeau dans son article sur le macabre : « puisque le corps mort sera si repoussant, dépêchons-nous d'en tirer tout le plaisir possible, tant qu'il est en bonne santé ».²⁷⁹ La suite du poème le confirme :

Donque tandis que tu vis,
Change, Maistresse, d'avis,
Et ne m'espargne ta bouche.²⁸⁰

Ce n'est pas uniquement dans le contexte d'une persuasion érotique explicite que le jeune Ronsard joue avec l'imagerie macabre. Dans l'Ode XIII du quatrième livre des *Odes*, le poète médite sur le destin fatal qui attend tout homme et sur la détérioration inévitable du corps qui accompagne le vieillissement :

Ma douce jouvance est passée,
Ma premiere force est cassée,
J'ai la dent noire et le chef blanc,
Mes nerfs sont dissous et mes veines,
Tant j'ay le corps froid, ne sont pleines
Que d'une eau rousse, en lieu de sang.

[...]

J'ay la teste tout eslourdie
De trop d'ans et de maladie,
De tous costez le soin me mord,
Et soit que j'aille ou que je tarde
Tousjours apres moy je regarde
Si je verray venir la Mort,²⁸¹

Nous reconnaissons dans ces vers le portrait archétypal d'un homme qui observe à contrecœur le processus de vieillissement. Il constate ainsi que sa dent noircit, que ses cheveux blanchissent et que ses nerfs se dissolvent, constat qui sera également celui des *Derniers Vers* (« denervé », Sonnet I, v.2). L'impression donnée par cet élément macabre est renforcée par la

²⁷⁹ Delumeau, *op.cit.*, p.9-10. Voir aussi p.5 : « L'insistance sur le thème de la mort prématurée n'est-elle pas devenue parfois une incitation à l'érotisme [...] ? ».

²⁸⁰ *O.C.*, éd. de la Pléiade, tome I, p.58.

²⁸¹ Ode XIII du livre IV des *Odes*, *ibid.*, p.553.

froideur presque cadavérique du corps, comme s'il était déjà mort ou mourant, et par le sang dilué en eau rouge. De plus, l'anxiété s'empare du poète à la troisième strophe et il se retrouve pris de vertige, alourdi par le poids menaçant de la mort, qui lui semble toujours proche.

Cet extrait est intéressant pour deux raisons. Tout d'abord, la parenté avec les *Derniers Vers* est sensible à travers la réflexion angoissée sur le vieillissement et sur la mort, ainsi que le parallèle tracé entre l'homme qui vieillit et le corps à moitié mort. Mais en dépit de ce lien thématique, le statut particulier des *Derniers Vers* se lira dans l'expression radicale de cette angoisse, qui est seulement suggérée dans ce passage. Le « radicalisme » des *Derniers Vers* est selon nous dû en grande partie à la violence du langage qu'ils expriment, une violence exercée sur le corps, mise en œuvre par le biais des images macabres.

Un autre usage de l'imagerie macabre antérieur aux *Derniers Vers* peut se lire dans l'*Hymne de la mort*, écrit en 1555. Arrêtons-nous un instant sur ce passage intéressant :

Beaucoup, ne sachans point qu'ils sont enfans de Dieu,
Pleurent avant partir, et s'attristent, au lieu
De chanter hautement le pean de victoire,
Et pensent que la Mort soit quelque beste noire,
Qui les viendra manger, et que *dix mille vers*
Rongeront de leurs corps les os tous decouvers,
Et leur test, qui doit estre en un coin solitaire
*L'effroyable ornement d'un ombreux cimetaire.*²⁸²

Dans cet extrait, le poète emploie à nouveau un style macabre dans un but quasi-ironique, cherchant à ridiculiser ceux qui craignent la mort plutôt que de la célébrer dans toute sa gloire, comme il le fait plus loin dans le même poème.²⁸³ Selon la perception chrétienne, la mort ne doit pas être à craindre, puisque elle ne signifie pour l'homme que la perte du corps, qui n'est rien : la mort n'est donc rien non plus. Ici, le poète semble vouloir stigmatiser ceux qui redoutent ce « rien » en décrivant leurs craintes en termes macabres, ajoutant ainsi un effet d'exagération à la scène. Sous la plume railleuse de Ronsard, la mort est présentée comme une « bête noire » imaginaire, accompagnée d'une armée de vers, que seuls les ignorants craignent.

Dans son ouvrage sur la poésie dévotionnelle, Terence Cave fait quelques remarques très intéressantes sur ce poème :

Ronsard's *Hymne de la mort* characteristically rejects the physical terror of death as being a product of ignorance; but it suggests at the same time that the 'worms and skeleton' view of death, although

²⁸² *Ibid.*, tome II, p.283 (nous soulignons).

²⁸³ *Ibid.*, p.288 : « O gracieuse Mort! ».

perhaps not a theme of serious literature, was still highly popular, sustained no doubt by the *ars moriendi* and by the 'dance of death' motif in visual art.²⁸⁴

Cette représentation de la mort qui joue sur les vers et sur le squelette (« worms and skeleton ») insiste sur son aspect macabre. Cet aspect est occasionnellement mis en valeur dans un contexte plus sérieux, comme dans cette élégie qui date de 1560, dont ce passage décrit un songe où le revenant de du Bellay, mort le premier janvier la même année, apparaît :

Mais have & descharné, planté sur de grand os.
Ses costes, sa carcasse, & l'espine du dos
Estoyent veufves de chair, & sa deserte bouche,
Où jadis se logeoit la mielliere mouche,
Les Graces & Pithon, fut sans langue & sans dens,
Et ses yeux, qui estoyent si promps & si ardans
A voir dancier le bal des neuf doctes pucelles,
Estoyent sans blanc, sans noir, sans clarté ny prunelles,
Et sa teste, qui fut le Caballin coupeau,
Avoit le nez retract, sans cheveux, & sans peau,
Point de forme d'oreille, & la creuse ouverture
De son ventre n'estoit que vers & pourriture.²⁸⁵

Ce poème « exceptionnel »²⁸⁶, qui compte parmi les représentations les plus macabres et réalistes de la corruption corporelle chez Ronsard, est doté de nombreuses caractéristiques qui annoncent certaines pièces des *Derniers Vers* : en effet, la minutie des détails donnés, l'insistance répétitive du mot « sans » et l'importance du champ lexical du corps participent toutes à la description violente d'un corps ouvert et pourri. Mais ici, contrairement aux *Derniers Vers*, c'est le corps d'un autre qui est macabrement mis en scène ; la distance face à la mort persiste donc. Ces quelques exemples que nous venons de citer illustrent comment Ronsard, tout au long de sa carrière, a recours à une rhétorique macabre pour souligner certains points de son argumentation poétique et, dans le dernier cas, pour créer un portrait visuellement très suggestif. Mais malgré la fréquence relative de ces occurrences, le macabre ronsardien antérieur aux *Derniers Vers* semble jouer un rôle assez restreint.²⁸⁷ Il s'agit à présent de voir comment ce rôle évolue, à la fois en importance et dans sa finalité, dans les écrits d'un Ronsard qui s'approche de la fin de sa vie.

²⁸⁴ Terence Cave, *Devotional poetry in France, c.1570-1613*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p.157.

²⁸⁵ *Elegie a Loïs des Masures Tournisien*, v.63-74, O.C., éd. Laumonier, tome X, p.366-367.

²⁸⁶ Voir Quainton, *op.cit.*, p.210 : « The macabre and realistic account of du Bellay's 'vaine idole' [...] remains exceptional in its descriptive detail and its medieval atmosphere, and it contrasts notably with the lack of pituresque realism in an earlier prosopopeia (VI, 40-3), where the ghost of Ronsard's father appears simply as '...une image / Gresle, sans ôs' ».

²⁸⁷ Voir *ibid.*, p.143 : « in relation to the number of references to death in his work, his materialism only rarely gives rise to visually detailed and macabre descriptions of physical decomposition or to anguished and tortured accounts of death's horror » ; p.213 : « this macabre evocation of death occupies a relatively minor place in his inspiration ».

3.2 Ronsard mourant

3.2.1 La torture de l'insomnie

Il est possible de repérer un changement important dans la représentation de la mort chez Ronsard vers la fin de sa vie. Ce changement, repérable surtout en 1585, année même de sa mort, aurait deux explications principales : d'une part, Ronsard est à l'époque un homme de 61 ans et commence inévitablement à sentir les effets de la vieillesse et de la mort approchante sur son corps. D'autre part, les vicissitudes de l'époque peuvent également expliquer l'altération de ton si perceptible dans les derniers textes ronsardiens. Il nous semble qu'une lecture des derniers écrits et des remaniements textuels de la main de Ronsard demande les deux perspectives, prenant en compte les aspects pertinents de la biographie de l'auteur ainsi que les événements historiques que nous connaissons déjà.

La lecture biographique des derniers écrits de Ronsard compte parmi les perspectives choisies par de grands ronsardiens tels que Jean Rousset, Isidore Silver et Yvonne Bellenger. Rousset dit par exemple du poète qu'il « *fait sur lui-même* l'expérience de la mort »²⁸⁸ ; pour Rousset, il s'agit donc d'une expérience personnelle qui se traduit dans le texte. Silver fait la même remarque en précisant maintes fois que Ronsard est, en 1585, « plus cruellement instruit que jamais par ses souffrances physiques et morales »²⁸⁹, alors que Bellenger voit dans les *Derniers Vers* des « [p]oèmes de la mort, du regard tourné vers soi-même et vers l'ultime destination ».²⁹⁰ Une telle analyse, quoique datée, reste selon nous intéressante et elle sera prise en compte comme un élément d'explication important, en particulier en ce qui concerne le choix d'une rhétorique macabre.

Par ailleurs, l'inclusion d'une perspective historique nous paraît, comme nous l'avons déjà précisé, très pertinente puisqu'elle permet d'unir nos trois auteurs en inscrivant et en interprétant leurs textes dans un même contexte. En effet, le contexte troublé de l'époque, les guerres de religion, la situation politique instable, les conflits civils ainsi que les progrès dans

²⁸⁸ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.97 (nous soulignons).

²⁸⁹ Silver, *op.cit.*, p.LVI.

²⁹⁰ Yvonne Bellenger, « Introduction », in Pierre de Ronsard, *Discours. Derniers vers*, chronologie, introduction, notes et glossaire par Yvonne Bellenger, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p.38. Voir aussi Joyce Main Hanks, *Ronsard and the Biblical Tradition*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1982, p.15 : « the *Derniers Vers* reveal to us a poet determined to communicate the gamut of his physical and spiritual experiences, including his reactions to the approach of death ».

le domaine de l'anatomie contribuent tout autant que l'expérience personnelle des poètes à former leur écriture de la mort.²⁹¹ N'oublions pas que 1585 marque le début de la huitième guerre de religion (1585-1598) et que même si nous ne percevons pas chez Ronsard ce sentiment aigu d'un « monde cassé »²⁹² que l'on reconnaît de manière plus explicite chez d'autres poètes contemporains, il reste néanmoins très sensible à l'omniprésence de la mort et de la violence qui l'entoure.

Reprenons quelques détails biographiques de la vie de Ronsard en 1585 ; il a donc 61 ans et est alors un vieil homme – un homme mourant. Il semble devenir de plus en plus conscient de sa mortalité et voit les effets naturels et inévitables de la vieillesse se manifester sur son corps. Son expérience est désormais celle d'une détérioration, d'une perte de force, d'une souffrance physique, d'une agonie si forte qu'elle restreint sa puissance créatrice. En effet, une partie des *Derniers Vers* n'est pas de sa main, mais a été écrite sous la dictée par un des religieux du prieuré de Saint-Cosme pendant les derniers jours de sa vie.²⁹³ Cette dernière production de la Muse de Ronsard est publiée pour la première fois à l'occasion de la célébration des obsèques du poète le 24 février 1586 et cette édition inclut une préface écrite par le biographe de Ronsard, son ami Claude Binet.²⁹⁴ Selon ce dernier, ces vers sont « conçus au lit de la mort, & comme naissans de son tombeau ».²⁹⁵ Ainsi, les *Derniers Vers* deviennent littéralement ses derniers vers, le témoignage d'un homme souffrant, attendant la mort.

En effet, nous pouvons constater, dès les premières Stances de cet ultime recueil, la présence d'un langage marqué par la violence d'une expérience personnelle douloureuse : nous y rencontrons notamment des expressions telles que « la maladie extreme fleau de l'ame » (v.4), « execrable douleur » (v.6) et « cent diverses peines » (v.7).²⁹⁶ Le poème est en fait un rappel de « toute sa vie du point de vue médical ».²⁹⁷ Cette ouverture confirme le statut et le sens particulier que la maladie et la vieillesse acquièrent dans la démarche de Ronsard :

²⁹¹ Voir Jeanneret, *Perpetuum mobile, op.cit.*, p.41 : « Il appartient pourtant à une période de désenchantement et de guerres civiles, dans laquelle les clameurs sur le déclin et les visions d'apocalypse ne manquent pas ».

²⁹² Voir I. D. McFarlane, « Aspects of Ronsard's poetic vision » in *Ronsard the poet*, ed. Terence Cave, London, Methuen & Co Ltd., 1973, p.57 : « There is also the picture of France rent by the wars of religion, and though I do not detect in Ronsard that acute sense of the *monde cassé* that one associates with certain poets of the Counter-Reformation, he is nevertheless extremely sensitive to the presence of death and putrefaction [...] ».

²⁹³ Voir le discours de Claude Binet lors des obsèques de Ronsard, dans *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.174 : « [...] les deux derniers Sonnets escrits soubz luy peu avant sa mort (dictant, priant, & mourant tout ensemble) par un des Religieux de son prieuré de saint Cosme lez Tours [...] ».

²⁹⁴ *Ibid.*, p.173.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.174.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.175.

²⁹⁷ Marie-Madeleine Fontaine, « Poète malade », in *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, p.255.

c'est à travers la description d'un corps non ordinaire, non sain, qu'il met en scène les imperfections humaines et les expériences d'une mort approchante. Par ailleurs, nous repérons dès lors d'autres éléments qui signalent un changement : les saisons ont déjà changé – la mort printanière de Marie est remplacée par une armée d'hivers (« Le reste de nos ans ne sont que des hivers », v.12) – et « les veines, / Les muscles & les nerfs » (v.5-6) annoncent le rôle important que joueront les indications anatomiques dans les *Derniers Vers*.

Outre la place importante attribuée aux détails corporels, d'autres éléments nouveaux apparaissent dans ces *Derniers Vers* pour figurer la mort. La fraîcheur et la « vive couleur » de la rose de la *Mort de Marie* sont remplacées par les ténèbres et la menace de la nuit (« Meschantes nuicts d'hyver, [...] », Sonnet II, v.1), et le printemps est devenu automne et hiver (« Ah longues nuicts d'hyver de ma vie bourrelles, » (Sonnet IV, v.1). Nous pouvons dresser un parallèle entre ce changement de saison et la nouvelle expérience qui s'inscrit dans le texte : le passage aux saisons humides et froides semble correspondre à une nouvelle vision de la mort, cette fois plus proche du poète. Par ailleurs, la part réservée au sommeil est également tout autre. Nous avons vu que le mort était souvent comparé à un homme endormi et que le jeune poète usait du *topos* qui fait du sommeil une image de la mort, mais cette métaphore se voit bouleversée dans ses derniers textes. Le vieux Ronsard ne trace plus ce parallèle et se voit même confronté à un paradoxe agonisant : l'image de l'homme endormi est non seulement abandonnée, mais elle laisse la place à la figure de l'insomniaque.

En effet, le sommeil est totalement absent des *Derniers Vers* et cette absence se traduit par une véritable agonie : le vieillard, quoique forcé de rester passivement au lit, ne peut dormir et pousse des cris d'angoisse et de frustration car il ne trouve pas de remède à son malheur. Ainsi, la mort paisible décrite auparavant est remplacée par une expérience proche de la torture physique, comme le second sonnet en témoigne :

Meschants nuicts d'hyver, nuicts filles de Cocyte
 Que la terre engendra d'Encelade les seurs,
 Serpentes d'Alecton, & fureur des fureurs,
 N'approchez de mon lict, ou bien tournez plus vitte.
 Que fait tant le soleil au gyron d'Amphytrite ?
 Leve toy, je languis accablé de douleurs,
 Mais ne pouvoir dormir c'est bien de mes malheurs
 Le plus grand, qui ma vie & chagrine & despite.
 Seize heures pour le moins je meur les yeux ouvers,
 Me tournant, me virant de droit & de travers,
 Sus l'un sus l'autre flanc je tempeste, je crie,
 Inquiet je ne puis en un lieu me tenir,
 J'appelle en vain le jour, & la mort je supplie,
 Mais elle fait la sourde, & ne veut pas venir.²⁹⁸

²⁹⁸ O.C., éd. Laumonier, tome XVIII, p.177-178.

Ce poème est un récit touchant de l'expérience douloureuse de l'insomnie dominé par le caractère concret des détails donnés et par la dimension physique de l'agonie décrite.²⁹⁹ Comme le remarque Marie-Madeleine Fontaine, « les insomnies [...] sont l'un des signes cliniques les plus apparents auxquels s'attache le malade ».³⁰⁰ Le poète est bien malade, comme il le rappelle au vers 4 du sonnet suivant (« Endor mes pauvres yeux, mes gouttes & mon rhume »). Mais plus que malade, il est surtout torturé : en effet, le sonnet ressemble justement à une scène de torture où toute la douceur perceptible dans certains poèmes antérieurs sur le thème de la mort semble être effacée par une douleur insupportable.³⁰¹

Dans ce poème, Ronsard insiste avant tout sur les souffrances qu'il endure. Cette insistance se rapproche parfois du pléonasme, comme au vers 4 (« je languis accablé de douleurs ») et au vers 6 (« qui ma vie & chagrine & despite »). Ces pléonasmes mettent en relief le désespoir engendré par l'incapacité de dormir. En effet, l'insomnie du poète est surtout une souffrance physique, qui se manifeste notamment sous la forme de cris (« je tempeste, je crie ») et de spasmes (« Me tournant, me virant de droit & de travers »). Le vers 9 résume la situation misérable dans laquelle se trouve le poète : « je meur les yeux ouvers ». Bien que ces vers que nous venons de citer ne s'inscrivent pas directement dans une esthétique macabre, ils participent, selon nous, de la mise en place d'un récit personnel centré autour de la corporalité de la douleur. Les *Derniers Vers* constituent une lamentation sur les misères de la vieillesse, de la maladie et de la mort prochaine et les détails physiques donnés mettent en scène la force de cette douleur d'une manière qui rappelle la mise en scène de la mort du corps produite par l'esthétique macabre.³⁰²

Selon nous, le désespoir de l'insomniaque, du malade, du vieillard, du mourant s'exprime avec plus de force à travers un langage physique et violent, donc un langage à « tendances » macabres. Ces tendances se manifestent dans une écriture violente et corporelle de l'expérience du mourant, où l'agonisant, plutôt que de mourir dans son sommeil, est constamment éveillé, douloureusement conscient de ce qu'il est en train de vivre. Ainsi, le manque de sommeil est comparé à un acte de mourir, long et lent³⁰³ – dans cet état

²⁹⁹ Edelgard DuBruck, *The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, The Hague, Mouton & Co, 1964, p.171.

³⁰⁰ Fontaine, *op.cit.*, p.249.

³⁰¹ *Ibid.*, p.249 : « le fait d'être immobilisé dans un lit [...] est une torture horrible ».

³⁰² Voir Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.511 : « Les figurations macabres ont précisément pour rôle de commenter continuellement les figures du « rien », à l'intérieur d'une représentation qui met en scène la mort du corps ».

³⁰³ DuBruck, *The Theme of Death in French Poetry*, *op.cit.*, p.172 : « Sleeplessness is compared to a long and slow process of dying ».

d'insomnie, il est impossible d'ignorer les horribles détails du vieillissement et de la mort. Le sujet lyrique, comme le lecteur, est donc forcé à constater les réalités physiologiques qui prédisent sa mort : le corps n'est plus caché, mais exposé dans un mouvement ostentatoire et prolongé. Alors que le mort endormi restait auparavant caché sous le « voile », l'insomniaque mourant se voit dévoilé dans toute son agonie.

Le quatrième sonnet confirme les manifestations corporelles du malaise :

Ah longues nuicts d'hyver de ma vie bourrelles,
Donnez moy patience, & me laissez dormir,
Vostre nom seulement, & suer & fremir
Me fait par tout le corps, tant vous m'estes cruelles.
Le sommeil tant soit peu n'esvente de ses ailes
Mes yeux tousjours ouvers, & ne puis affermir
Paupiere sur paupiere, & ne fais que gemir,
Souffrant comme Ixion des peines eternelles.
Vieille ombre de la terre, ainçois l'ombre d'enfer,
Tu m'as ouvert les yeux d'une chaisne de fer,
Me consumant au lict, navré de mille pointes :
Pour chasser mes douleurs ameine moy la mort,
Ha mort, le port commun, des hommes le confort,
Viens enterrer mes maux je t'en prie à mains jointes.³⁰⁴

Ici, c'est « tout le corps » qui souffre et le poète sue, frémit, gémit et endure des peines qui ne finissent jamais. Le parallèle entre l'insomnie et la torture introduit plus tôt se prolonge et devient désormais plus concret que jamais, notamment par le biais du substantif « bourrelles »³⁰⁵ : « Mes yeux tousjours ouvers, & ne puis affermir / Paupiere sur paupiere », « Tu m'as ouvert les yeux d'une chaisne de fer, / Me consumant au lict, navré de mille pointes ». Ces deux derniers vers accentuent l'horreur palpable de la situation et ajoute ainsi une nouvelle dimension au texte, qui rend la scène davantage sensible au lecteur : la douleur de l'insomnie n'est désormais plus un simple manque de sommeil, mais une expérience infernale d'une douleur perçante.

Pour mieux mettre en relief en quoi les *Derniers Vers* donneraient à lire un « nouveau » Ronsard, il nous semble pertinent de mettre ces poèmes en regard avec un poème antérieur, portant sur le même sujet. Revenons par exemple à l'*Hymne de la mort*, écrit en 1555. Ce poème est, comme le suggère son titre, un hommage³⁰⁶, où la mort, assez éloignée

³⁰⁴ O.C., éd. Laumonier, tome XVIII, p.179.

³⁰⁵ Ce mot désignait la femme du bourreau et, par métaphore, « a été employé par les poètes en parlant de la cause de tourments physiques, ou moraux, et par extension, s'est dit d'une femme cruelle » (*Le Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.*).

³⁰⁶ Le statut de ce poème demeure discutable, voir notamment Quainton, *op.cit.*, p.144 (« the poem remains to a large extent both a mock encomium and a literary exercise in the tradition of the *consolatio* ») ; A.H.T. Levi, « The role of neoplatonism in Ronsard's poetic imagination », in *Ronsard the poet*, ed. Terence Cave, London, Methuen & Co, 1973, p.154 (« the poem is clearly a mock encomium ») ; Ulrich Langer, *Invention, Death and*

pour être louée³⁰⁷, est comparée à une déesse puissante et bienveillante : « Je te salue, heureuse et profitable Mort ». ³⁰⁸ Le poète implore la déesse de le libérer de sa future vieillesse et de la douleur qui l'accompagnera. La prière qu'il formule exprime un souhait profond d'échapper à la langueur et la souffrance qu'il prévoit :

Quand mon heure viendra, Déesse, je te prie,
Ne me laisse longtemps languir en maladie,
Tourmenté dans un lit [...] ³⁰⁹

Ces vers, écrits trente ans avant la mort du poète, peuvent être lus comme une préfiguration lucide de l'expérience de la vieillesse qui se manifesterait de manière plus explicite dans les *Derniers Vers*. En effet, ce que le jeune Ronsard semble craindre dans l'*Hymne de la mort*, c'est précisément ce qu'il vit sur son corps trente ans plus tard. Dans le texte de 1585, la crainte est devenue expérience et la prévision cauchemardesque une réalité présente et sensible. La prière à la déesse de la mort s'est donc montrée inutile, son état est désormais celui d'un malade insomniaque et alité : « Mes yeux tousjours ouvers [...] / [...] et ne fais que gemir, / Souffrant [...] des peines eternelles ». ³¹⁰

3.2.2 Une nouvelle expérience de la mort

Comme nous l'avons vu plus haut (cf. « Ronsard et le macabre »), l'*Hymne de la mort* exprime la crainte physique de la mort comme la conséquence d'une ignorance, notamment à travers l'effet d'exagération permis par l'imagerie macabre. ³¹¹ Trente ans après, la moquerie qui dominait ce poème va complètement disparaître et laisser place à une tonalité sérieuse et désespérée. Un changement significatif a donc eu lieu dans l'écriture ronsardienne en ce qui concerne le statut du macabre. Le ridicule est laissé de côté et se voit désormais remplacé par un profond respect pour les pouvoirs physiques de la mort et de la vieillesse. Le lien entre ce changement de ton et l'expérience personnelle du poète semble évident : Ronsard subit à présent cette transformation sur son corps et en sent les effets patents. L'ironie paraît dès lors impossible.

Self-definitions in the poetry of Pierre de Ronsard, Saratoga, Anma Libri, 1986, p.97 (« If it is a consolation, then the encomium must be "serious" »).

³⁰⁷ Odette de Mourgues, « Ronsard's later poetry », in *Ronsard the poet*, ed. Terence Cave, London, Methuen & Co., 1973, p.315 : « In the *Hymne de la mort*, published in 1555, death was a powerful, benevolent goddess, a 'Mere amiable', remote enough to be praised with serenity ».

³⁰⁸ *O.C.*, éd. de la Pléiade, tome II, p.289.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Sonnet IV, v.6-8, *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.179.

³¹¹ Cave, *Devotional poetry*, *op.cit.*, p.157 : « Ronsard's *Hymne de la mort* characteristically rejects the physical terror of death as being a product of ignorance ».

Terence Cave remarque également que l'atmosphère des *Derniers Vers* est très différente de celle de l'*Hymne de la mort*, aussi bien en ce qui concerne la quantité de détails donnés et l'« application personnelle » du poème.³¹² En effet, cet hymne ne constitue pas, comme le font les *Derniers Vers*, le récit d'une expérience personnelle ; de plus, il décrit la mort en termes abstraits et non comme une présence concrète.³¹³ Dans les *Derniers Vers*, le macabre n'est donc plus un instrument efficace dans un procédé de ridiculisation et d'exagération, mais un outil tout aussi efficace pour dire l'agonie et la présence immanente de la mort. Le rôle du macabre a donc changé : il ne fait plus partie des éléments rhétoriques secondaires du texte, mais devient l'outil principal utilisé par le vieux Ronsard pour décrire son expérience, qui est avant tout une expérience corporelle.

Cave n'est pas le seul à constater une opposition éclatante entre l'*Hymne de la mort* et les *Derniers Vers*. Ulrich Langer analyse le contraste entre les deux textes en termes de différence de la dimension religieuse et la question d'une vie après la mort : dans les derniers poèmes du poète, la mort semble être envisagée comme le *ferreus somnus* et comme l'oubli total, plutôt que le réveil à une vie nouvelle.³¹⁴ Malgré cela, l'imagerie chrétienne reste présente dans le dernier recueil ronsardien, comme ce passage du cinquième sonnet l'illustre :

Quoy mon ame, dors tu engourdie en ta masse ?
 La trompette a sonné, serre bagage, & va
 Le chemin deserté que Jesuchrist trouva,
 Quand tout mouillé de sang racheta nostre race.
 C'est un chemin facheux borné de peu d'espace,
 Tracé de peu de gens que la ronce pava,
 Où le chardon poignant ses testes esleva,
 Pren courage pourtant, & ne quitte la place.³¹⁵

Dans ce poème, le sujet lyrique est moins concerné par la joie qui l'attendrait après la mort que par le procédé même de mourir, processus difficile et agonisant.³¹⁶ La description du Christ présentée ici crée une image particulièrement saisissante de son apparence souffrante grâce à l'expression « tout mouillé de sang », qui introduit également une dimension macabre dans le texte : en effet, le jeu de sonorité et la suggestivité de l'adjectif « mouillé » associé au mot « sang » mettent en scène un corps s'approchant fortement du domaine macabre. Selon

³¹² *Ibid.* : « both in the amount of detail given and in its personal application ».

³¹³ Voir Bellenger, « Introduction », *op.cit.*, p.38 : « mort un peu lointaine, un peu abstraite dans certains grands poèmes philosophiques comme l'*Hymne de la mort* ».

³¹⁴ Langer, *Invention, Death and Self-definitions in the poetry of Pierre de Ronsard*, *op.cit.*, p.102 : « death seems to be envisaged more as the *ferreus somnus*, and as total oblivion, than as the awakening to a new life ».

³¹⁵ Sonnet V, v.1-48 *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.179-180.

³¹⁶ Voir Hanks, *op.cit.*, p.16 : « Here, in Sonnet V, Ronsard is not so much concerned with happiness after death [...] as with the difficult process of dying ».

Joyce Main Hanks, Ronsard voit un parallèle entre son voyage pénible vers la mort et le « chemin facheux » abordé par le Christ.³¹⁷

Passons maintenant au dernier sonnet de Ronsard, le sixième des *Derniers Vers*. Celui-ci contraste selon Henri Weber avec les poèmes précédents : « Nous sommes loin des souffrances qui torturent le malade aux approches du dernier moment et lui font implorer la mort comme une délivrance physique ».³¹⁸ Weber voit dans ce sonnet ultime « quelque chose de plus intime et de plus doux » que dans les autres poèmes du recueil. Nous percevons cependant une évolution intéressante au sein même du poème : en effet, alors que le premier quatrain exprime le regret de la vie, le premier tercet chante le mépris de celle-ci.³¹⁹

Il faut laisser maisons & vergers & Jardins,
Vaisselles & vaisseaux que l'artisan burine,
Et chanter son obsequé en la façon du Cygne,
Qui chante son trespas sur les bors Mæandrins.
C'est fait j'ay devidé le cours de mes destins,
J'ay vescu j'ay rendu mon nom assez insigne,
Ma plume vole au ciel pour estre quelque signe
Loin des appas mondains qui trompent les plus fins.
Heureux qui ne fut onc, plus heureux qui retourne
En rien comme il estoit, plus heureux qui sejourne
D'homme fait nouvel ange auprès de Jesuschrist,
Laissant pourrir ça bas sa despouille de boüe
Dont le sort, la fortune, & le destin se joüe,
Franc des liens du corps pour n'estre qu'un esprit.³²⁰

Le poème se clôt ainsi sur une strophe qui reprend les insinuations macabres suggérées par les exemples citées ci-dessus, en introduisant explicitement la notion de pourriture dans le texte : « *Laissant pourrir ça bas* ». À ce propos, Weber remarque que les vers 12 et 13 de ce poème sont annoncés par les vers 69 et 70 de l'*Élégie à Villeroy* (« Toutefois en cet âge, en ce siècle de boüe, / Où de toutes vertus la Fortune se joüe »).³²¹ Certes, la rime est la même, mais le parallèle semble s'arrêter là : la boue, qui qualifiait tout un siècle en 1580, ne désigne plus que la *dépouille*, c'est-à-dire ce qui reste du corps humain après la mort ; en un mot – le cadavre.³²² La différence des circonstances, aussi bien personnelles que textuelles, donne

³¹⁷ *Ibid.* : « the painful journey probably reminded him of the tortuous « road » traveled by Christ and his followers ».

³¹⁸ Henri Weber, « Autour du dernier sonnet de Ronsard : de la vieillesse à la mort, du cygne au signe », in *Renaissance Studies in honor of Isidore Silver. Essays on French Renaissance Literature*, Lexington, Kentucky Romance Quarterly, Volume XXI, Supplement n° 2, 1974, p.113 et p.115.

³¹⁹ *Ibid.*, p.117.

³²⁰ *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.180-181 (nous soulignons).

³²¹ *Ibid.*, p.40 (ce poème clôt *Les Amours diverses* dans l'édition de 1584, composé vers 1580-81, voir Weber, « Autour du dernier sonnet de Ronsard : de la vieillesse à la mort, du cygne au signe », *op.cit.*, p.113).

³²² *Le Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.* : « À partir du XVI^e siècle, *dépouille* désigne spécialement un cadavre (1550) ».

donc « un sens nouveau »³²³ à la rime: « Du malheur collectif, du moment historique et transitoire [...] on passe au *sentiment direct du vécu* qui rejoint l'essence universelle de la condition humaine ». ³²⁴ Selon nous, ce sentiment est perçu comme « direct » justement parce qu'il est transmis à travers un langage qui s'exprime sans « voile ». En effet, le macabre, figuration directe³²⁵ de la mort, décrit cette dernière sans intermédiaires atténuantes : l'expérience corporelle de vieillissement vécu par le poète est donc transmise de manière non dissimulée. Weber insiste sur le caractère direct de ce dernier sonnet ronsardien, notamment en le comparant à l'*Hymne des Astres*³²⁶, écrit lorsque Ronsard avait trente ans. Le contraste entre les deux confirme que « [f]ace à la mort, l'amertume sera plus *directement ressentie* ». ³²⁷

Ce ne pas seulement l'amertume qui est directement ressentie dans les *Derniers Vers*, c'est la mort elle-même. En effet, Ronsard

éprouve la vie sous les traits du vieillissement, de la maladie, du malheur. Il voyait la mort comme un bel endormi et la mort comme un repos dans les fleurs ; or il souffre dans un corps enlaidi, et l'agonie n'est pas ce doux glissement vers le sommeil. ³²⁸

Le vieux Ronsard a donc changé de perspective concernant sa perception antérieure de la mort. Celle-ci, auparavant discrète et euphémistique, ne correspond pas à la réalité de la dégénération corporelle inévitable, qui s'impose aussi bien avant qu'après la mort. Ainsi, les *Derniers Vers* deviennent des cris déchirants, loin des hommages à la douce mort que nous trouvons quelques années auparavant – la mort n'est donc plus « discrète, charmante, charmeuse ». Comme l'exprime Jean Rousset, « [i]l connaît maintenant son corps qui se défait, il se regarde *sans voiles*, et ce qu'il voit lui fait peur car il voit un cadavre ». ³²⁹ Rousset poursuit l'image efficace du voile, qui pour la première fois est non seulement levé, mais percé de trous, déchiré : « Plus de branches ni de roses ; le squelette a crevé le voile ». ³³⁰ Nous entrons dès lors dans le véritable domaine du macabre.

En effet, le corps des *Derniers Vers* diffère de la plupart des corps ronsardiens qui ont été décrits antérieurement, parce qu'il représente une réalité concrète. Ici, le corps est pratiquement dépourvu de beauté et les conséquences physiques du processus de

³²³ Weber, « Autour du dernier sonnet de Ronsard : de la vieillesse à la mort, du cygne au signe », *op.cit.*, p.115.

³²⁴ *Ibid.*, p.115 (nous soulignons).

³²⁵ Voir Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.30 : « Le macabre est une figuration directe de la mort ».

³²⁶ *O.C.*, éd. Laumonier, tome VIII, p.150-161.

³²⁷ Weber, « Autour du dernier sonnet de Ronsard : de la vieillesse à la mort, du cygne au signe », *op.cit.*, p.116.

³²⁸ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.97.

³²⁹ *Ibid.*, p.98 (nous soulignons).

³³⁰ *Ibid.*

vieillesse sont nettement plus détaillées, notamment à travers une imagerie macabre caractérisée par une perspective presque anatomique sur le corps.³³¹ Les *Derniers Vers* mettent en effet en scène un corps non seulement âgé mais aussi mourant, et donnent ainsi à voir une expérience tout à fait personnelle exprimée à travers des mots du corps qui trahissent « la prégnance du modèle anatomique dans l’imaginaire de la mort ». ³³² Ainsi, l’inscription de la mort dans le texte suit logiquement celle du vieillissement : « Together with the misery of old age another aspect of reality is bound to appear in the foreground of his poetic vision: death ». ³³³

3.2.3 « Decharné, denervé, demusclé, depoulpé »

La mort occupe donc le premier plan des *Derniers Vers* et la manière dont elle est décrite présente de nombreuses nouveautés. D’une part, cette poésie a un caractère nettement plus *personnel* que celle que nous connaissons des textes ronsardiens précédents : il ne s’agit désormais plus de la mort des autres. Selon Edelgard DuBruck,

[i]t is in these verses [...] that he cast aside the various layers of poetic traditions, including the most recent, classical imitation, and wrote poetry that takes personal experience as its only resource.³³⁴

Cette remarque, qui voit dans l’expérience personnelle l’unique source des ultimes poèmes de Ronsard, est naturellement à nuancer, comme le fait d’ailleurs DuBruck en note : « There are a few classical allusions, but they appear woven in organically and in no way diminish the intimately personal character of the *Derniers Vers* ». ³³⁵ Elle attribue cette caractéristique à la vigueur du réalisme descriptif du poète, qui est en grande partie due aux éléments macabres du texte.³³⁶ Nous sommes donc loin de la métaphore de l’homme endormi, image euphémistique du cadavre qui dominait les textes antérieurs ; le portrait de la *persona* lyrique dévoilée dans les derniers écrits ronsardiens se dessine donc à travers une conscience corporelle pour laquelle « la planche anatomique apparaît comme un modèle de description ». ³³⁷

³³¹ Voir DuBruck, *The Theme of Death in French Poetry*, *op.cit.*, p.170: « the *Derniers Vers* [...] were the first poetic record of the slow encroachment of death ».

³³² Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.131.

³³³ Mourgues, « Ronsard’s later poetry », *op.cit.*, p.315.

³³⁴ DuBruck, *The Theme of Death in French Poetry*, *op.cit.*, p.170.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Elle nomme le réalisme des *Derniers Vers* un réalisme « émotionnel » (*ibid.*, p.172).

³³⁷ Voir Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.131

En effet, le corps et son anatomie sont omniprésents dans ces textes, en particulier dans le premier sonnet, celui dont Ulrich Langer, entre autres, souligne la nouveauté et que nous considérons comme exemplaire dans ce contexte. La place que Ronsard y attribue au corps est particulièrement intéressante, puisqu'il le met en scène dans un acte de déconstruction progressive :

*Je n'ay plus que les os, un Schelette je semble,
Decharné, denervé, demusclé, depoulpé,
Que le trait de la mort sans pardon a frappé,
Je n'ose voir mes bras que de peur je ne tremble.
Apollon & son filz deux grans maistres ensemble,
Ne me sçauroient guerir, leur mestier m'a trompé,
Adieu plaisant soleil, mon œil est estoupé,
Mon corps s'en va descendre où tout se desassemble.
Quel amy me voyant en ce point despouillé
Ne remporte au logis un œil triste & mouillé,
Me consolant au lict & me baisant la face,
En essuiant mes yeux par la mort endormis ?
Adieu chers compaignons, adieu mes chers amis,
Je m'en vay le premier vous preparer la place.³³⁸*

Le sonnet s'ouvre avec le pronom personnel « je », un choix stylistique que Edelgard DuBruck interprète comme une volonté de narrer cette expérience comme étant la sienne.³³⁹ Ce type d'écriture crée une mise en scène qui est vécue comme très personnelle : « c'est le Je lui-même qui se trouve confronté à sa propre disparition ».³⁴⁰ Par cette entrée en matière, le lecteur est immédiatement placé dans une sphère intime – et effrayante. En effet, ce *je* lyrique qui introduit le poème se compare à un squelette et de son corps il ne reste plus que des os. La *persona* macabre s'établit donc tout au début et restera présente jusqu'à la fin du sonnet.³⁴¹ Dès le premier vers, le « voile » caractéristique de la représentation ronsardienne de la mort est brusquement retiré : nous sommes désormais loin du corps mort gracieux de Marie et « on dévoile, sous le mensonge de la chair, la vérité du squelette ».³⁴² La représentation de la mort qui nous est présentée ici semble dès lors exprimer la réalité de celle-ci telle qu'elle est, vue de très près, de façon directe et non dissimulée³⁴³ : en effet, « les descriptions (trop)

³³⁸ O.C, éd. Laumonier, tome XVIII, p.176-177.

³³⁹ DuBruck, *The Theme of Death in French Poetry*, op.cit., p.171.

³⁴⁰ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, op.cit., p.79 (cette citation est tirée d'un commentaire sur un poème de Villon, où « [I]a mort comme réalité individuelle [...] atteint son plein épanouissement », comme elle le fait selon nous également dans ce poème de Ronsard).

³⁴¹ Voir Wolfgang Leiner, « Das Schauspiel des Todes. Versuch einer literarhistorischen Einordnung zweier Sonnettes des späten 16. Jahrhunderts (Ronsard – Chassignet) », in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Band LXXXIV, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1974, p.212.

³⁴² Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, op.cit., p.17.

³⁴³ Voir Smith, op.cit., p.85: « Ronsard several times expressed the view that the proper way for a poet to communicate truths is not by expounding them directly, but by enveloping them in a veil of fiction ». Dans les *Derniers Vers*, le poète semble avoir abandonné ce point de vue.

« réalistes » [...] correspondent au besoin de souligner l'insoutenable scandale de la destruction du Moi ». ³⁴⁴

La métamorphose du corps exposée dans ces vers est manifestement de nature macabre. L'allitération du préfixe privatif ³⁴⁵ *dé* au second vers accentue la réduction du corps vivant à la dimension du squelette. La décomposition qui a lieu ici est tout à fait particulière, puisqu'elle n'est pas *post mortem*, « elle est *intra vitam*, dans la maladie, dans la vieillesse ». ³⁴⁶ Par ailleurs, le sens des verbes qui suivent ce préfixe implique un acte de dépouillement qui rapproche le passage d'une scène de torture. En effet, les verbes énumérés au second vers appartiennent de plein droit au registre macabre de par leur forte suggestivité : le lecteur est amené à voir les couches du corps (chair, nerfs, muscles) ôtées l'une après l'autre. Le souci obsessionnel du poète est ainsi trahi : il craint le manque de substance corporelle qu'engendre la mort. ³⁴⁷ Ce processus de dérégulation rend le *je* lyrique passif, semblable à un animal victime soumis à un acte de vivisection. Le « je » semble ainsi identifier le vieillissement à la mort elle-même et place au cœur de la métamorphose qu'il subit « une représentation anatomique du corps devenu cadavre, tel qu'on peut l'observer, dépouillé, sur la table de dissection ». ³⁴⁸

En fait, ce second vers est une imitation du Sonnet 195 du *Canzoniere* de Pétrarque, *Di dí in dí vo cangiando il viso e'l pelo*, dont voici le vers 10 : « in fin ch'i mi disosso et snervo et spolpo » / « que je n'aie dépouillé mes os, mes nerfs, ma chair ». ³⁴⁹ Selon Mark S. Whitney, la version ronsardienne enrichit les images de la mort du poème et sauve le vers imité d'une convention et d'un contexte amoureux usés. ³⁵⁰ Marie-Madeleine Fontaine remarque également que Ronsard parvient à donner une nouvelle force à ces « clichés du corps » : « Il suffit qu'il y ajoute *la conscience brutale de sa propre vision*, de son angle de

³⁴⁴ Souiller, *op.cit.*, p.108-109.

³⁴⁵ Préfixes privatifs (a- ; dé-) : qui marquent la privation, l'absence d'un caractère donné ; marquant la négation.

³⁴⁶ Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, *op.cit.*, p.44.

³⁴⁷ Voir Quainton, *op.cit.*, p.135 : « What obsesses the sensualist in Ronsard is the lack of corporeal substance and weight in death ».

³⁴⁸ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.132.

³⁴⁹ Voir Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, édition bilingue de P. Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004, p.332-333.

³⁵⁰ Mark S. Whitney, « Choice and ambiguity in Ronsard's *Derniers Vers* », in *Romance Notes*, Volume XIII, n°1, Chapel Hill, University of North Carolina, Publications of the Department of Romance languages, 1971, p.148 : « from a declining convention as well as from a shopworn amatory context ». Le même vers pétrarquiste avait précédemment été imité dans *Les Amours* de 1552 : « Tant que la mort me desnerve & desveine / Je seray tien [...] » (*O.C.*, éd. Laumonier, tome IV, p.46). Cette imitation semble plus proche du texte de Pétrarque, puisque les conjonctions « tant que » et « in fin ch'i » connotent tous les deux une distance aux transformations physiques, une distance qui a disparu dans les *Derniers Vers*. Même vers imité donc, mais différent contexte personnel qui se manifeste dans la nature intime et macabre de ces derniers : l'état démembré du corps n'est plus une prophétie distante, mais une présence horriblement réelle.

vue, au sens le plus littéral [...] pour que son agonie fasse définitivement irruption ». ³⁵¹ Oui, il y a bien irruption et brutalité dans ces mots, brutalité qu'il faut selon nous attribuer à la violence inhérente à l'écriture macabre.

Dans les textes antérieurs de Ronsard, la misère de l'homme n'était généralement pas causée par la mort elle-même, mais par la dégradation de son état physique. Ceci est toujours le cas dans les *Derniers Vers*, mais cette fois, ce n'est pas la détérioration de la beauté ou un simple effacement de jeunesse qui le préoccupe – il s'agit désormais d'une détérioration plus radicale : celle du corps tout entier. En effet, tout le corps se voit ici morcelé, divisé, et « chaque élément perd sa relation aux autres ». ³⁵² Le poète voit avec horreur ses organes disparaître et son corps se dépouiller lorsque sa peau pèle ; tout ce qui reste de son corps se réduit au symbole macabre par excellence : le squelette. Il y a donc une simultanéité entre l'acte d'écriture et l'acte de mourir, simultanéité « si souvent mise en fiction dans le registre thématique pétrarquiste » ³⁵³, et rendue ici plus corporelle, plus violente et donc plus réelle, à travers l'insistance sur la décomposition physique.

Dans la seconde strophe, c'est le quatrième vers qui attire notre attention : « Mon corps s'en va descendre où tout se desassemble ». Nous trouvons ici un Ronsard qui fait ses adieux à la vie dans l'attente de la dissolution totale de son corps. ³⁵⁴ Claude Blum inscrit ce processus physique dans le domaine du macabre : il s'agit bien ici de « pourriture ». ³⁵⁵ Ronsard est maintenant face à sa mort et à sa décomposition, et la putréfaction du corps est désormais devenue un souci imminent ; l'angoisse de la dégradation physique dont Ronsard se moquait dans l'*Hymne de la mort* n'est plus la préoccupation de l'autre, peureux ou ignorant, mais la sienne. L'expérience que Ronsard transmet au lecteur dans ces vers est très suggestive : le poète met en scène la mort sur son corps et parvient, grâce à une imagerie fondamentalement macabre, à décrire le processus de vieillissement comme une violente scène de déréliction, où il se dégrade morceau par morceau.

En quoi ce premier sonnet des *Derniers Vers* donne-t-il un aperçu de ce que Ronsard apporte de nouveau dans la représentation de la vieillesse et de la mort ? Comme nous l'avons déjà suggéré, l'imagerie employée dans ces derniers textes peut être analysée comme une « radicalisation » du style d'un Ronsard d'autrefois, en même temps qu'elle en garde certaines caractéristiques. En effet, le « nouveau » Ronsard considère toujours la mort comme un

³⁵¹ Fontaine, *op.cit.*, p.255 (nous soulignons).

³⁵² Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.133.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Voir Whitney, *op.cit.*, p.148 : « while simultaneously fixing his gaze upon the body's dissolution ».

³⁵⁵ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance, op.cit.*, p.483.

secours, un remède contre l'horreur du vieillissement, apportant avec lui laideur et maladie. Mais le parallèle semble s'arrêter là : alors que la mort était capable de sauvegarder la beauté juvénile dans les textes du jeune Ronsard, cette qualité est absente de ses derniers écrits – le corps, comme l'âme, demeure faible, pâle, maigre... et seul (cf. v.4-5, *A son âme*).

De plus, la réalité de ces souffrances n'est pas uniquement rendue douloureuse, mais *macabre* par son expression ; en effet, ce sont les images qui appartiennent à ce registre particulier qui transmettent avec le plus d'efficacité et d'impact le caractère physique et violent des douleurs. Il s'agit surtout de la première strophe, où les ravages du « trait de la mort » sont explicitement mis en évidence et où la désintégration corporelle est placée au centre. Quoique la mort dans les *Derniers Vers* soit le seul remède possible aux souffrances³⁵⁶, elle n'est plus une confidente gracieuse et profitable : elle ne transforme plus l'homme en ange comme dans l'*Épithaphe de Marie*³⁵⁷, mais le réduit en carcasse. Ce premier sonnet représente ainsi, de par sa nouveauté et son style macabre, une vraie tentative de communiquer l'horreur et la corruption du corps mourant au lecteur.³⁵⁸

La mort n'est donc plus un songe, mais une réalité violente et cette violence doit être liée à la souffrance du corps agonisant. Pour le Ronsard de 1585, il semble nécessaire de montrer, d'exposer cette agonie dans toute sa brutalité physique – il s'agit donc d'une sorte d'ostentation noire.³⁵⁹ « Noire », parce qu'elle exhibe un corps anormal, vieilli, décomposé : le geste ostentatoire est donc mis au service d'un élément négatif et non positif. En effet, les *Derniers Vers* présentent une description brutale et explicite du vieillissement et de la mort vus de près et créent ainsi un contraste éclatant avec les textes d'un Ronsard qui voyait cette mort dans un horizon lointain.³⁶⁰ Le premier sonnet constitue un exemple frappant de cette opposition, en particulier la première strophe, où la décomposition corporelle est explicitement décrite. Quoique les parties du corps mort soient occasionnellement mentionnées dans les textes du jeune Ronsard, comme dans le Sonnet XIII du second livre des *Amours* intitulé *Épithaphe de Marie* (« Cy reposent les os de la belle Marie »), la grâce de ce corps est rarement remise en question, comme les vers qui suivent en témoignent : « Tu es,

³⁵⁶ Whitney, *op.cit.*, p.152 : « Death in the *Derniers Vers* in [sic] the sole refuge to which the poet can turn to repose ».

³⁵⁷ O.C., éd. de la Pléiade, tome I, p.192 : « Tu es, belle Angevine, un bel astre des cieux ».

³⁵⁸ Cave, *Devotional poetry, op.cit.*, p.157 : « a real attempt to convey the horror and corruption of the dying body ».

³⁵⁹ Voir « inconstance noire » vs. « inconstance blanche », Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française, op.cit.*, p.6-7.

³⁶⁰ Voir Bellenger, « Introduction », *op.cit.*, p.39 : « Jamais peut-être d'aussi beaux vers n'ont décrit la mort vue de si près ».

belle Angevine, un bel astre des cieux / [...] / O beauté sans seconde ! » (v.9/11).³⁶¹ Dans les textes du Ronsard mourant, la situation est une toute autre : la « légèreté » avec laquelle il traitait la mort auparavant semble désormais avoir disparue.

Comme nous venons de le voir, la violence de l'expression laisse ses marques tout au long des *Derniers Vers* et sert de véhicule aussi bien à l'angoisse, à la douleur, au désespoir et à l'insomnie. Le langage de ces vers semble avant tout marqué par la douleur physique et l'impression de torture que provoquent la vieillesse et les maux qui l'accompagnent. La combinaison entre la corporalité et la hantise torturée crée un effet cauchemardesque très efficace dans le récit de cette expérience, qui exhibe les traces plus ou moins visibles d'un style macabre. Ces traces, qui font irruption dans le texte ici et là, en particulier dans le premier sonnet, témoignent bien d'un « nouveau » Ronsard : « the poet invents, finds, death and will be imitated by his friends and epigones ». ³⁶² Cette nouveauté est avant tout due aux « mutations psychologiques, morales et intellectuelles que provoque l'expérience de la souffrance » ³⁶³ et s'exprime, selon nous, surtout à travers une imagerie intimement liée au macabre, imagerie qui traverse non seulement les *Derniers Vers*, mais tous ses textes écrits au seuil de la mort.

3.3 La réécriture ronsardienne et l'inscription du macabre

3.3.1 Le renforcement du personnel

L'omniprésence de la mort et de sa menace croissante est non seulement visible dans les ultimes poèmes que Ronsard écrit ou dicte dans les derniers instants de sa vie, mais s'inscrit, de manière très intéressante, aussi dans certains textes antérieurs. De nombreux critiques ont souligné le désir insatiable de Ronsard d'écrire et de réécrire, de retravailler des textes déjà achevés. ³⁶⁴ En effet, les réflexions sur la mort faites par un Ronsard « saturé de jeunes énergies » ³⁶⁵, comme celle exprimée dans le célèbre vers « Je te salue, heureuse & profitable Mort » ³⁶⁶, s'opposent radicalement à celles qui sont exprimées plus de trente ans

³⁶¹ O.C., éd. de la Pléiade, tome I, p.192.

³⁶² Langer, *Invention, Death and Self-definitions in the poetry of Pierre de Ronsard*, op.cit., p.102.

³⁶³ Fontaine, op.cit., p.256.

³⁶⁴ Voir Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle* [1979], traduit de l'anglais par Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, p.246 : « la poésie de Ronsard, proche en cela des *Essais*, ne prolifère pas seulement par l'écriture de nouveaux poèmes mais aussi par la réécriture de poèmes anciens ». Voir aussi Louis Terreaux, *Ronsard correcteur de ses œuvres*, Genève, Droz, 1968.

³⁶⁵ Silver, op.cit., p.LVI.

³⁶⁶ *Hymne de la mort*, O.C., éd. de la Pléiade, tome II, p.289.

plus tard, aussi bien dans les variantes de l'édition posthume que dans les *Derniers Vers*. Selon nous, cette opposition radicale est en grande partie due à la place importante attribuée aux images macabres et à la signification avant tout personnelle qui est donnée à ces images liées à une expérience vécue : « En effet, la mort du corps est l'aboutissement d'une histoire personnelle ».³⁶⁷

Une partie de la critique ronsardienne s'est intéressée à une lecture biographique des derniers textes et réécritures de la main de Ronsard. Cette perspective permet d'étudier un aspect important du style macabre : sa dimension personnelle. Cette dimension est bien mise en valeur dans l'appareil critique de l'édition Laumonier, où Isidore Silver indique très explicitement la possibilité de comprendre certains changements dans les derniers textes du poète, « si l'on essaie de pénétrer par sympathie dans l'esprit de Ronsard pendant les derniers mois de son existence ».³⁶⁸ En effet, les analyses faites par Silver sur les réécritures tardives du poète semblent toutes s'inscrire dans cette logique et il signale même l'importance de bien concevoir « l'évolution du sentiment de la mort chez le poète » dans la lecture des variantes posthumes et des dernières pièces.³⁶⁹

Il nous semble peu prudent d'opter pour une telle lecture quelque peu datée, qui voit dans la psychologie de Ronsard la seule explication des changements qui ont manifestement eu lieu dans son écriture de la mort. Dans cette étude, nous allons cependant prendre comme hypothèse que le macabre qui pénètre les derniers écrits de Ronsard peut être interprété comme une manifestation d'une angoisse qui est à la fois personnelle *et*, au second plan, collective, puisque née dans un climat de guerre. La « tristesse » ronsardienne, connaissant donc deux sources explicatives, semble atteindre son apogée vers la fin de la carrière du poète et « se propage rétrospectivement dans ses poésies antérieures sous forme de corrections ».³⁷⁰ Il nous semble très intéressant d'examiner certaines de ces corrections qui fournissent un témoignage important sur la vision ronsardienne de la mort dans les dernières années de sa vie et qui peuvent, en particulier, éclairer davantage notre interprétation du rôle du macabre dans ses écrits. En effet, ces réécritures sont particulièrement pertinentes pour notre travail puisqu'elles ont été faites à la même période que la rédaction des *Derniers Vers*. De manière générale, ces dernières corrections sont caractérisées par un assombrissement du ton, une tristesse et une angoisse renforcées dans l'attente de la mort ainsi qu'une plus forte présence physique du sujet mourant – donc du macabre.

³⁶⁷ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.496.

³⁶⁸ Silver, *op.cit.*, p.XLVII.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*, p.XLVIII.

Dans l'introduction du dernier tome de l'édition Laumonier, Isidore Silver attire notre attention sur des altérations ronsardiennes assez remarquables, notamment une réécriture du derniers vers d'une ode d'abord écrite en 1554. La version originale « De nous en la tombe ne reste / Qu'un peu de cendre de nos os » est en 1584 transformée en « De nous en la tombe ne reste / Qu'une vieille carcasse d'os », une modification que Silver caractérise comme « brutale » et qui, selon lui, anéantit le sentiment élégiaque de la strophe.³⁷¹ Cette caractéristique nous semble tout à fait appropriée : le substantif *carcasse*, qui signifie « [e]nsemble des ossements décharnés du corps [...], qui tiennent encore les uns aux autres »³⁷², est doté de connotations nettement plus macabres que *cendre*. Un renforcement macabre du texte a donc lieu, puisque la formule « cendre de nos os » réduit la dépouille mortelle à une substance neutre, proche du néant, tandis que la « vieille carcasse » maintient la corporalité du cadavre et intensifie ainsi sa présence. La « carcasse » rend présent ce qui, à travers les « cendres », était absent. Notons aussi que l'ajout de l'adjectif « vieille » renforce l'hypothèse qui propose de lire dans les derniers écrits de Ronsard la présence d'une conscience et d'une angoisse de plus en plus aiguës de sa vieillesse.

Une autre transformation intéressante est un ajout fait en 1584 sur les vers écrits pour Jean de la Hurlatoire entre 1545 et 1549. Dans la nouvelle version de ce texte, s'inscrivant dans la tradition des *carpe diem*, Ronsard ajoute un nouveau vers, qui clôt le poème : « Ce n'est qu'*horreur* que le trespas ». ³⁷³ Pourquoi ce substantif apparaît-il dans le texte précisément à cette époque ? Selon Isidore Silver, l'expérience personnelle du poète est en train de pénétrer le texte avec force : « L'approche de la mort a l'effet d'approfondir, ou plutôt d'aggraver les réflexions du poète ». ³⁷⁴ Selon nous, les derniers écrits et réécritures de Ronsard confirment en grande partie cette hypothèse : nous y voyons un témoignage d'une nouvelle sensibilité qui se traduit par une plus grande conscience physique de ce que signifie « mourir ». Examinons à présent d'autres exemples qui témoignent de l'inscription de cette conscience macabre.

³⁷¹ *Ibid.*, p.XLIX.

³⁷² Selon le *Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.*, le mot apparaît dans la langue française qu'en 1556, c'est-à-dire deux ans après la première version du texte : « Le mot, qui désigne d'abord les ossements, puis le corps mort d'un animal, d'un homme [...] ».

³⁷³ *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.XLIX (nous soulignons).

³⁷⁴ Silver, *op.cit.*, p.L.

3.3.2 Réécritures macabres

Passons d'abord au remaniement d'une « ode de belle humeur » écrite en 1555, dont le sens de la dernière strophe est entièrement altéré dans la première édition posthume.³⁷⁵ Citons tout d'abord les vers originaux :

Mais puis que tu me dis que j'irai bien tost voir
Charon, tu m'en devrois d'autant plus estre humaine,
Car le vieil homme doit, ou jamais, recevoir
Ces plaisirs, d'autant plus qu'il voit sa mort prochaine.³⁷⁶

Cette première version est selon Isidore Silver « allègre », d'un style « léger et désinvolte », style bien différent de celui de la version remaniée³⁷⁷ :

Mais puis que mon corps doit sous la terre moisir
Bien tost, & que Pluton victime le veut prendre,
Plus il me faut haster de ravir le plaisir,
D'autant plus que ma vie est proche de sa cendre.³⁷⁸

Nous nous étonnons du fait que Silver choisit de ne pas commenter le remaniement du premier vers de la strophe, bien que cette modification se distingue clairement des autres altérations auxquelles Ronsard a procédé ici. En effet, c'est dans ce vers que le corps, « mon corps », est introduit dans le texte : absent dans la première version, il s'installe dorénavant comme une présence incontournable. Ou plutôt : comme un futur incontournable.

La modification faite dans ce premier vers est marquée par la conscience presque charnelle, corporelle, de la mort imminente. « [...] puis que mon corps doit sous la terre moisir » : telle est l'avenir qui n'avait pas encore été envisagé en 1555, mais qui, dans la version posthume, s'impose comme une vérité incontournable, auquel le *je* lyrique ne peut échapper. Dans la première version de la strophe, c'est un autre qui parle, qui met en garde face à la mort à venir et qui lui conseil de « recevoir / Ses plaisirs », à la manière d'un *carpe diem*. L'avertissement est donc donné par une voix extérieure : « [...] puis que *tu me dis* ». ³⁷⁹ Présenté comme tel, il est plus facile de maintenir le ton léger qui domine cette version de la strophe : la menace de la mort à venir n'est pas vécue comme suffisamment imminente,

³⁷⁵ En ce qui concerne la validité et l'authenticité de cette édition, voir Paul Laumonier, *Ronsard, poète lyrique. Étude historique et littéraire* [1932], Genève, Slatkine reprints, 1972, p.268 : « Nous ne courons donc pas grand risque d'erreur à signaler ici, comme étant de Ronsard lui-même, l'addition, les transpositions et les suppressions que subirent les poésies lyriques dans la première édition posthume ».

³⁷⁶ *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.LI.

³⁷⁷ Silver, *op.cit.*, p.LI.

³⁷⁸ *O.C.*, éd. Laumonier, tome XVIII, p.LI.

³⁷⁹ Nous soulignons.

puisqu'elle vient d'ailleurs. Par conséquent, le langage de cette version ne porte aucune marque d'angoisse, de réelle présence de la mort ou de corporalité.

Cette légèreté et ce « tu » ont disparu dans la seconde version.³⁸⁰ Cette fois-ci, ce n'est pas un « vieil homme » quelconque qui est le sujet : il est désormais question de *mon corps*, donc d'une expérience qui est à la fois personnelle *et* corporelle, non abstraite. Ce changement de perspective se poursuit jusqu'à la fin de la strophe, où « *sa* mort prochaine » est remplacée par « *ma* vie est proche de sa cendre », remplacement qui confirme l'intériorisation de la menace de la mort.³⁸¹ La réécriture effectuée par Ronsard quelques trente ans après la première rédaction indique donc que l'obsession de la mort et l'incitation à « ravir le plaisir » est vécue comme beaucoup plus forte, plus urgente vers la fin de sa vie.

Cette urgence ne s'exprime pas uniquement à travers le changement de pronom personnel ou dans l'inscription du corps dans le texte. En effet, il est très intéressant de noter que dès que l'élément corporel est introduit dans cette anticipation de la mort, il inclut la dimension macabre : ce corps est condamné à une détérioration sous-terrainne, dans laquelle le macabre est rendu présent surtout grâce au verbe « moisir », qui suggère le début d'une corruption corporelle mise en œuvre par la mort. Quoique l'indication temporelle reste la même (« bien tost »), l'objet de la phrase est entièrement modifié : ce qui avait été présenté sous la forme d'une allégorie (aller voir Charon), est maintenant devenu représentation directe d'une réalité physique (la moisissure du corps).

Les exemples de réécriture que nous venons d'analyser témoignent tous d'une même tendance dans le changement de ton face à la mort dans les derniers textes ronsardiens. Ce nouveau ton est également perceptible dans le développement de l'avant-dernière strophe d'une ode de 1556, « Celui qui est mort aujourd'hui ».³⁸² Ce développement, qui prend la forme d'une élégie à Desportes dans l'édition posthume de 1587, contient quelques vers forts intéressants :

C'est un extreme abus, une extreme folie
De croire que la Mort soit cause de la vie :
Ce sont poincts opposez autant que l'Occident
S'oppose à l'Orient, l'Ourse au Midy ardent,
L'une est sans mouvement, & l'autre nous remue,
Qui la forme de l'ame en vigueur continue,
Nous fait ouyr & voir, juger, imaginer,
Discourir du present, le futur deviner.

³⁸⁰ En ce qui concerne les changements que nous commentons ici, voir Silver, *op.cit.*, p.XLI, note 4 : « nous étudions plus loin les variantes de plusieurs passages sur la mort qui se trouvent dans cette édition et qu'il serait absurde d'attribuer à un autre que Ronsard ».

³⁸¹ Nous soulignons.

³⁸² Voir *O.C.*, éd. Laumonier, tome VII, p.283.

Les morts ne sont heureux, d'autant que l'ame vive
 Du mouvement principe en eux n'est plus active.
 L'heur vient de la vertu, la vertu d'action :
 Le mort privé du faire est sans perfection.
 [...] Ainsi le frois giron
 De la tombe assoupiest tous les sens de nature,
 Qui sont deuz à la terre & à la pourriture.³⁸³

Ici, le premier hémistiche du vers 17, « Les morts ne sont heureux », fait écho et constitue en même temps la négation du vers 41 de l'ode de 1556, « Et l'homme mort est bienheureux ». La conclusion est donc une toute autre trente ans après et le poète semble en effet professer « un pessimisme total »³⁸⁴ : « The tone is darker: consolatory attitudes are avoided or rejected and the result is a brutal reality », cette réalité étant justement la « pourriture ».³⁸⁵ Tous ces exemples dessinent nettement les contours d'une nouvelle sensibilité où le macabre prend une place importante. En somme, les variantes faites à la fin de la vie du poète peuvent être lues comme « une préparation aux misères de la vieillesse et à la mort ».³⁸⁶ Nous avons ici cherché à mettre en exergue l'attitude changeante vis-à-vis de la mort qui semble avoir lieu vers la fin de la vie du poète, changement traduit notamment par le renforcement des images corporelles. Grâce à ces images qui participent au développement de la dimension macabre, il est possible de voir dans ces textes retravaillés et dans les *Derniers Vers* l'annonce d'une nouvelle génération de poètes, encore davantage macabres.

3.3.3 Ronsard – précurseur des « poètes de la mort »³⁸⁷

Nous venons de tracer le portrait d'un Ronsard macabre. Mais à quel point est-il pertinent de lui attribuer une telle caractéristique ? Selon Wolfgang Leiner, le « voile » que Rousset prétendait disparu et crevé par le squelette des *Derniers Vers* reste en fait présent : il perçoit toujours chez Ronsard une volonté de modération, un désir de cacher ce qui peut choquer.³⁸⁸ Ainsi, les figurations macabres repérables dans les derniers écrits de Ronsard, aussi bien dans les poèmes nouveaux que dans les réécritures de textes antérieurs ne sont que les prémices de ce qui est à venir chez la génération de poètes suivante : Leiner considère par

³⁸³ A *Philippe des-Portes Chartrain. Elegie II*, v.9-46, O.C., éd. Laumonier, tome XVIII, p.248-249.

³⁸⁴ Bensimon, *op.cit.*, p.193.

³⁸⁵ Quainton, *op.cit.*, p.142.

³⁸⁶ Silver, *op.cit.*, p.LII. Voir aussi p.LV : « Le passage de la première édition posthume aux *Derniers Vers* se fait insensiblement. Ceux-ci ne sont que la continuation et le développement de ce qui caractérise le plus celle-là ».

³⁸⁷ Voir Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.100.

³⁸⁸ Voir Leiner, *op.cit.*, p.219: « Ronsard legt sich Zurückhaltung auf, verhüllt was zu stark shockieren könnte [...] ».

exemple la mort décrite par Chassignet comme étant beaucoup plus radicale dans son expression, puisque cette mort prend possession du corps et le décompose de l'intérieur d'une manière plus travaillée et plus explicite que chez Ronsard.³⁸⁹ Dans l'interprétation de Leiner, Chassignet est celui qui finalement va jusqu'au bout et révèle l'implacable objet macabre qui se cache derrière le « voile » de Ronsard, couvrant toujours les vérités les plus affreuses du tombeau. La retenue ronsardienne analysée par Leiner aurait alors finalement disparue et le macabre serait exposé dans toute sa laideur.³⁹⁰

Wolfgang Leiner n'est pas le seul critique à faire ce type de remarque. Dans une étude sur Jean de Sponde, Alain Boase affirme que « le sentiment de la mort physique et de la corruption [...] manque aux *Derniers Vers* de Ronsard » et il y voit plutôt « l'angoisse des approches de la mort, l'insomnie, le *taedium vitae* ». ³⁹¹ Nous admettons que le sentiment d'angoisse est très présent dans ces vers, mais nous ne voyons pas une contradiction entre cette angoisse et la présence de la mort physique et de la corruption, comme le fait Boase. Au contraire, nous lisons dans les derniers textes de Ronsard une cohésion intime entre la mort physique et l'angoisse, qui ne peut s'exprimer avec autant de force sans les images de corruption physique, ces dernières étant convoquées par le poète dans le but ultime de traduire la profondeur de cette angoisse.

Bien que certains critiques ne voient pas dans la poésie ronsardienne les traces de « ce terrorisme macabre [qui] hante la littérature religieuse et [qui], dans la poésie baroque de la Contre-Réforme, se fera entendre haut et fort », cette tendance n'est pas absente pour autant.³⁹² Selon nous, l'approche de Ronsard n'est pas l'expression de « l'inverse » de cette tendance, comme le prétend Michel Jeanneret, même s'il est possible d'analyser la représentation ronsardienne de la mort comme une simple altération de formes.³⁹³ La mort devient, vers la fin de la vie de Ronsard, aussi autre chose : elle devient un point final qui permet au poète de se voir enfin cadavre. Ainsi, la neutralisation de l'horreur que Jeanneret avait constatée notamment dans *La Mort de Marie* est remplacée par son ostentation.

Cette première étude de « grains de texte » illustre déjà l'importance que peut prendre l'imagerie macabre. Dans le cas du poète malade, voire mourant, les choix rhétoriques deviennent d'autant plus importants, comme le souligne Marie-Madeleine Fontaine :

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Voir notre étude sur Chassignet pour une analyse de ce point de vue.

³⁹¹ Alain Boase, « Etude sur les poésies de Jean de Sponde », in *Sponde. Poésies*, éd. Alan Boase et François Ruchon, Genève, Pierre Caillier, 1949, p.125.

³⁹² Jeanneret, *Perpetuum mobile*, *op.cit.*, p.44.

³⁹³ *Ibid.*

La poésie dit alors la conscience du mal avec des mots plus lancinants, parce [...] qu'elle peut élaborer [...] l'acharnement de la maladie, son caractère inéluctable, mais aussi la seule libération que le poète expérimente : celle de la conscience par les mots.³⁹⁴

Selon nous, cette « conscience par les mots » ne pourra, dans le cas du vieux Ronsard, avoir lieu sans la présence de ces mots/maux du corps, de la douleur physique, de la force du désespoir, énoncés si puissamment par le biais du macabre à travers lequel « la violence de l'expérience peut se dire et se transmettre ».³⁹⁵

Selon Claude Blum, « [l]e macabre participe de cet ensemble de figures qui représentent bien plus les sentiments du vivant que le sens chrétien du corps mort ».³⁹⁶ En effet, l'émergence d'un style macabre dans les derniers écrits de Ronsard en constitue une belle preuve : ce n'est plus la vue objective et chrétienne de la mort qui domine les textes, mais l'angoisse, la peur et la douleur humaines et intimes qui se manifestent à travers ces mots :

Ainsi s'opposent continûment, dans l'œuvre de Ronsard, les figures neutres de la mort, qui représentent le « rien » qu'est le corps pour le chrétien, et une abondance de figurations macabres, qui rendent compte de l'angoisse de l'homme devant l'anéantissement de son apparence terrestre.³⁹⁷

Bien que « les figures macabres éparses, telles que les « vers » ou la « pourriture » [soient] nombreuses dans sa poésie [et] forment comme le rappel permanent de la terrible menace qui pèse sur le corps vivant »³⁹⁸, le statut de ces figures est autre et leur signification est plus puissante vers la fin de la vie du poète : elles ne fonctionnent plus comme un simple rappel, mais traduisent avec force, non seulement un futur immédiat, mais une présence réelle, ainsi qu'une réalité vécue.

Revenons pour finir ce chapitre à Jean Rousset, qui remarque que « [l]e changement de ton amorcé par Ronsard s'affirme dans la génération suivante, chez certains poètes de la fin du siècle, d'Aubigné, du Perron, Sponde, Chassignet ».³⁹⁹ En effet, la transformation qui est perceptible au sein de la poésie ronsardienne et que nous venons d'analyser, se manifeste de manière plus marquée chez les poètes cités par Rousset. Ce « crescendo » macabre illustre comment l'influence de Ronsard a pu servir de modèle à travers ces quelques poèmes publiés à titre posthume⁴⁰⁰ et comment les *Derniers Vers*, la contribution ronsardienne la plus

³⁹⁴ Fontaine, *op.cit.*, p.254.

³⁹⁵ *Ibid.*, p.255.

³⁹⁶ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance, op.cit.*, p.509.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.511.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.509.

³⁹⁹ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, op.cit.*, p.100.

⁴⁰⁰ Cave, *Devotional poetry, op.cit.*, p.158 : « Ronsard's influence could establish a pattern even through a handful of poems published posthumously ».

originale en matière de poésie de la mort, peuvent être considérés comme l'œuvre matricielle d'une poésie dans laquelle le macabre semble atteindre son paroxysme.

4. Le Printemps – le macabre et le thème de l’amour

4.1 L’inscription de la violence

4.1.1 Deux expériences violentes : la guerre et l’amour

Notre étude de l’expression particulière du macabre chez Ronsard nous a permis de discerner une de ses significations, à savoir la transmission de l’expérience du vieillissement et de la crainte de la mort à travers une corporalité violente et suggestive. Nous allons maintenant tourner notre attention vers un poète de la génération suivante, élève de Ronsard qui exploite ce même style, mais à d’autres fins et d’une manière plus marquée. En effet, *Le Printemps*, ouvrage de jeunesse du poète huguenot Agrippa d’Aubigné (1552-1630), écrit entre 1570 et 1573⁴⁰¹, se présente comme un objet de recherche particulièrement intéressant pour notre étude, puisqu’il nous permet d’analyser le macabre comme expression d’un autre registre sentimental : celui de l’amour et de la haine.

Nouveaux « grains de texte », nouvelles mises en scène macabres. Dans ce chapitre, nous chercherons à étudier les images macabres du *Printemps* en tant que signes d’une double blessure : la blessure de la guerre à laquelle s’ajoute celle de la déception amoureuse. Nous porterons une attention particulière à cette dernière, puisque c’est elle qui constitue la spécificité du recueil. Nous commencerons cependant cette étude par une discussion autour de cette double expérience, au fondement même de la violence de l’expression et de l’écriture corporelle qui dominant l’œuvre, en cherchant à montrer comment les blessures du poète-soldat et du poète-amant s’inscrivent dans le texte. Après avoir présenté le rôle de Diane, nous nous attarderons sur la violence de la relation amoureuse, fil rouge du texte, en étudiant notamment le motif du sacrifice. Nous verrons également comment l’importance attribuée au macabre participe d’un remaniement violent des *topoi*⁴⁰² pétrarquistes présents dans le recueil, en analysant particulièrement le motif du cœur mis à nu, avant d’envisager les échos macabres qui résonnent du *Printemps* aux *Tragiques*.

⁴⁰¹ Voir la précision de Michel Jeanneret, « Les styles d’Agrippa d’Aubigné », in *Studi francesi*, n° 32, Torino, Società Editrice Internazionale, 1967, p.252 : « elles remontent, pour la plupart, aux années 1571-1573 ».

⁴⁰² Sur les *topoi*, voir E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, traduit de l’allemand par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, notamment p.149-186.

Revenons d'abord au recueil en question. *Le Printemps* est composé de trois parties : la première, intitulée *L'Hécatombe à Diane*, comporte 100 sonnets, et les deux autres respectivement 22 stances et 52 odes.⁴⁰³ Avant d'aborder le texte lui-même, il nous semble pertinent de reprendre quelques détails concernant la genèse du recueil. La majorité de cette collection de poèmes fut écrite lorsque le jeune Aubigné, poursuivi en raison de sa foi protestante, habitait son domaine des Landes-Guinemer et au château de Talcy, chez ses voisins les Salviati.⁴⁰⁴ Comme il le rapporte lui-même, le poète tomba amoureux de la fille aînée de Talcy, Diane, nièce de la Cassandre de Ronsard⁴⁰⁵, à laquelle il dédia nombre des poèmes composant *Le Printemps*, notamment toute la première partie.⁴⁰⁶ Diane y est continuellement célébrée pour sa grâce et sa beauté et le poète se comporte, au début de leur relation, comme un soupirant modèle en célébrant la beauté de la femme aimée selon la topique courtoise.⁴⁰⁷ Malgré cette idylle apparente, les beaux jours du jeune couple ne durent pas longtemps : l'amour d'Aubigné, tout d'abord réciproque, doit ultimement se confronter au rejet, lorsque Diane se détache de son amant, qui n'en devient que plus épris.⁴⁰⁸ Certains poèmes sont donc dominés par les plaintes et les rancœurs et c'est dans ce style plaintif et désespéré que les images macabres s'inscrivent, pour donner au texte une vigueur, une énergie et une violence corporelle toutes particulières.

⁴⁰³ Certains critiques se sont intéressés à la différence de ton et de style qui existe entre les trois parties du recueil, voir notamment Jean-Raymond Fanlo, « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate, ou les deux visages du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », in *Albineana* 14, Cahiers d'Aubigné, Actes du colloque « Le Mythe de Diane en France au XVI^e siècle », réunis par Jean-Raymond Fanlo et Marie-Dominique Legrand, Paris, Honoré Champion, 2002, p.137 : « Du *Printemps* ont été retenues surtout la véhémence, les couleurs sombres des *Stances*, et la sanglante liturgie de l'*Hécatombe* ». Nous ne reviendrons pas ici sur ces distinctions et nous avons choisi de convoquer les textes les plus intéressants pour notre lecture, indépendamment des sections dans lesquelles ils figurent. Voir à ce propos Bernard Gagnebin, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps*, tome I, « L'Hécatombe à Diane », *op.cit.*, p.XVII : « Il n'y a pas lieu de dissocier les cent premiers sonnets des pièces lyriques qui suivent. Ces trois livres [...] forment un ensemble ».

⁴⁰⁴ Voir *ibid.*, p.X.

⁴⁰⁵ Aubigné trace lui-même le parallèle entre sa relation et celle de Ronsard et Cassandre dans le sonnet V de l'*Hécatombe à Diane*.

⁴⁰⁶ Agrippa d'Aubigné, *Sa vie à ses enfants*, édition critique préparée par Gilbert Schrenck, Paris, Librairie Nizet, 1986, p.77 : « Ayant son peu de biens entre les mains, il devint amoureux de Diane Salviaty, fille aînée de Talcy. Cet amour luy mit en teste la poésie française, et lors il composa ce que nous appelons son *Printemps* ». Sur les odes, voir Fernand Desonay « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps*, tome II, « Stances et Odes », *op.cit.*, p.XXV pour plus de détails : « A la différence des *Stances*, une quinzaine d'odes ne sont pas directement inspirées par Diane ».

⁴⁰⁷ Gagnebin, *op.cit.*, p.XII : « il évoque le goût de la jeune fille pour la poésie et pour la musique, [...] assiste à sa toilette, [...] lui rapporte un cadeau de Paris ». Voir aussi Henri Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.8.

⁴⁰⁸ Selon Gagnebin, *op.cit.*, p.XIII, elle « refuse ses louanges, ruine ses espérances, et fait brûler les vers qu'il lui adresse ».

Les poèmes du *Printemps* se distinguent des poèmes d'amour plus précieux par leur volonté de choquer, de provoquer le lecteur.⁴⁰⁹ En effet, pour reprendre les mots d'Aubigné, « il y a plusieurs choses moins polies, mais quelque fureur qui sera au gré de plusieurs ».⁴¹⁰ La force des sentiments de l'auteur et la douleur qu'il éprouva suite à la rupture de ses fiançailles « sur le différent de la Religion »⁴¹¹ semblent créer une violence d'expression toute particulière dans ces pièces. La rupture causa en effet une telle douleur au poète « qu'il en tumba en une maladie si extreme qu'il fut visité de plusieurs medecins de Paris ».⁴¹² Ces témoignages de la main du poète nous indiquent qu'il s'agit ici d'une douleur amoureuse à la fois physique et violente dont la parole poétique se fera écho. Notre hypothèse de lecture est que ce témoignage s'effectue notamment par le biais des mots macabres, véhicules d'images suffisamment fortes pour rendre justice à la violence de la souffrance et du regret éprouvés par le poète.

Nous voyons donc dans les images macabres qui traversent *Le Printemps* l'inscription d'une expérience à la fois intime et physique.⁴¹³ Comme l'avait fait le vieux Ronsard, le jeune Aubigné trouve dans l'esthétique macabre une expression adéquate pour transmettre la corporalité et la brutalité de cette expérience. En effet, *Le Printemps* se distingue des recueils d'amour contemporains par la violence physique de la passion exprimée, affirmée par l'auteur lui-même.⁴¹⁴ Il nous semble donc pertinent d'opter pour une lecture qui prenne la situation du poète au moment de la composition de ces poèmes en considération. Il est en effet possible de considérer, comme le fait notamment Henri Weber dans une des éditions critiques du recueil, une grande partie de ces poèmes comme un jaillissement direct « des circonstances et des fluctuations d'un amour vécu ».⁴¹⁵ Une telle approche à tendances biographiques semble toujours prise en compte par la critique albinéenne, en particulier dans les lectures des poèmes « corporels », comme nous allons le voir.

⁴⁰⁹ Voir par ex. Wolfgang Drost, « Petrarchismo e realismo nella poesia di d'Aubigné giovane », in *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol.15, Sansoni, Firenze, 1962, p.178 : « Ma se il critico afferma giustamente che i poeti preziosi escludono dalla loro estetica « une réalité qui les choque » [...], per il d'Aubigné avviene esattamente il contrario ».

⁴¹⁰ *Sa vie à ses enfants*, éd.cit., p.76.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.81.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Aubigné s'inscrit explicitement dans son recueil dans le Sonnet XLVIII de l'*Hécatombe à Diane* : « [...] Sus donc, Aubigné, pense / à te priver du jour, banny de tes amours ! » (v.3-4). Le poète et le *je* lyrique peuvent donc être considérés comme interchangeables.

⁴¹⁴ Voir notamment l'anecdote fameuse résumée par Aubigné lui-même dans *Sa vie à ses enfants* : il court, tout sanglant et blessé après une attaque, « pour vouloir venir mourir entre les bras de sa maîtresse ». Elle le soigne lorsqu'il est entre la vie et la mort (« il demeura sans sentiment, sans veuë et sans pouë »), un motif qui revient à plusieurs reprises au cours du recueil (*Sa vie à ses enfants*, éd.cit., p.79-80).

⁴¹⁵ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, op.cit., p.10-11. Weber met cependant en garde contre un point de vue « trop romantique sur la composition poétique ».

Face à la tentation de faire appel à la puissance de l'amour ressenti par l'auteur pour expliquer la violence d'expression dont témoignent ses textes, il est cependant important de ne pas se limiter à une telle perspective trop restreinte. Il y a bientôt un demi-siècle, Weber préconisait déjà une interprétation prudente du recueil :

Quelle que soit la sincérité de la passion d'Aubigné, les thèmes lui sont fournis par la tradition littéraire ou mondaine et ne correspondent pas nécessairement à un geste, à une attitude réelle.⁴¹⁶

Notre hypothèse est que, en dépit de cet héritage littéraire non négligeable, l'écriture du *Printemps* dépasse les frontières traditionnelles du genre, en raison notamment de la corporalité souvent macabre des images.⁴¹⁷ La spécificité de l'écriture du *Printemps* réside non seulement dans l'authenticité et la force des sentiments proclamées par le poète, mais également dans l'expérience de la guerre. En effet, *Le Printemps*, comme *Les Tragiques* que nous étudierons dans le chapitre suivant, est rédigé dans une atmosphère de guerre civile :

Il s'agit bien, [...] à une époque où l'influence du politique sur le littéraire s'exerce en profondeur, d'une poésie d'amour « engagée » [...] qui n'a que très peu de chose à voir avec le néo-pétrarquisme conventionnel [...].⁴¹⁸

L'expérience albinéenne des champs de bataille laisse des empreintes sanglantes dans le texte, comme en témoigne le recours aux nombreuses images macabres.⁴¹⁹ Cette expérience permet par ailleurs au poète-soldat d'emprunter à la guerre ses images et son vocabulaire pour renouveler l'expression de thèmes usés : la voix d'Aubigné est en effet « une voix qui chante autrement parce qu'elle provient d'une autre expérience, dont les feux et les cendres sont des réalités plutôt que de simples métaphores ». ⁴²⁰ L'imagerie qui domine *Le Printemps* dépasse ainsi les conventions littéraires pétrarquistes, puisqu'elle est liée à une « expérience vécue ». ⁴²¹ L'écriture du *Printemps* est donc, quoique porteuse d'un héritage littéraire important, fondamentalement différente de celle d'un recueil d'amour ordinaire : « Mû par

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.7.

⁴¹⁷ Ce n'est pas uniquement en relation avec le macabre que l'écriture albinéenne fait preuve d'une violence extraordinaire qui permet de dépasser les clichés de la tradition et des précurseurs, voir par ex. les commentaires de Weber, *ibid.*, p.56 (« La violence de l'image [...] dépasse toutes les évocations de tempêtes de la Pléiade ») et p.57 (« D'Aubigné réussit à animer [...] les équivalences traditionnelles, que du Bellay avait rendues si mécaniquement »).

⁴¹⁸ Desonay, *op.cit.*, p.XLIV.

⁴¹⁹ Voir Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.14-15: « La vogue des thèmes macabres et des outrances du désespoir a peut-être été plus forte en France qu'en Italie, à cause de l'atmosphère de violence créée par les guerres de religion ».

⁴²⁰ Floyd Gray, « D'Aubigné et l'Eros martial », in *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, tome I, Paris, Klincksieck, 1993, p.334.

⁴²¹ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.15.

une passion à la fois amoureuse et militaire, d'Aubigné se démarque de Pétrarque et des pétraquisants par une écriture tourmentée et torturée, qui éclate en tous sens.⁴²²

Ce vécu de guerre⁴²³ fait écho aux cris de désespoir et aux gestes physiques d'amour qui teintent chaque page du recueil :

Si *Le Printemps* charrie autant de sang et de cadavres, s'il hante les lieux funèbres et dévastés, c'est aussi parce qu'il voit le jour dans un contexte désolant, celui des guerres et des massacres qui ravagent la France. [...] L'imaginaire poétique se nourrit des carnages qui affectent le royaume, des conflits qui divisent le pays.⁴²⁴

La combinaison de ces deux expériences, celle de l'amour perdu et celle de la guerre, fait de la violence la véritable dynamique du texte. La blessure d'amour, si présente dans le *Printemps*, est en effet vécue comme une plaie physique et sentimentale, guerrière et amoureuse.⁴²⁵ Cette plaie ouverte est décrite avec une précision caractéristique du style d'Aubigné et du macabre en général.⁴²⁶ Ainsi, une expérience douloureuse renforce l'autre : une partie significative du *Printemps* semble avoir été écrite sous le signe de l'horreur, et les atrocités de la guerre se sont inscrites dans les déclarations d'amour, leur donnant ainsi une vigueur physique inusitée.⁴²⁷ Ces déclarations sont pour la plupart adressées à Diane, personnage multiforme, à la fois réelle et mythique, qui, dans sa dualité, personnifie la double expérience qui traverse le texte. Examinons à présent comment cette figure est représentée et quel est son rôle dans l'inscription du macabre au sein le texte.

⁴²² Gray, *op.cit.*, p.333.

⁴²³ Fanlo, « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate, ou les deux visages du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.144 : « La violence renvoie maintenant à un vécu en temps de guerre civile ».

⁴²⁴ Véronique Ferrer, « *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné ou les épreuves du pétrarquisme », in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, p.452.

⁴²⁵ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, p.338 : « Tout naturellement, la réalité de la guerre sert de contrepoint dramatique à l'expression du sentiment amoureux, et la couleur rouge du combat devient celle de l'amour ».

⁴²⁶ Selon Grâce Gusai, « La figure de la femme-pierre dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », in *Albineana 7*, Cahiers d'Aubigné, Paris, Honoré Champion, 1996, p.85, les images précises qui dominent cet ouvrage « témoignent du sentiment violent de la passion qui anime d'Aubigné, mais aussi du contexte de guerre, contemporain de l'écriture du *Printemps* ».

⁴²⁷ Voir Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.21 : « La vigueur de ces images et leur charme sont liés à l'expérience, à la vie du poète, qui [...] a connu toutes les atrocités des guerres de religion » ; voir aussi Raymond, *Génies de France*, *op.cit.*, p.76 : « la plupart de ses poèmes d'amour sont nés dans l'air de la Saint-Barthélemy » ; Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, *op.cit.*, p.327 : « la violence physique des images, comme le caractère charnel du symbole, renvoient à une conscience déchirée, plus vulnérable encore en cette époque divisée et marquée par l'instabilité, à une expérience nouvelle de la souffrance ».

4.1.2 Le personnage de Diane

La figure de Diane dans *Le Printemps* n'est pas un personnage unidimensionnel, une image stable, mais constitue au contraire une entité composite.⁴²⁸ Ce nom est pourvu de plusieurs couches référentielles, qui permettent au poète de chanter et d'accuser sa bien-aimée sous son véritable nom, en même temps qu'il fait allusion à tout un réseau de discours mythologiques et de traditions poétiques : « La Diane humaine cache, sous ses traits, [...] le visage énigmatique de la déesse ». ⁴²⁹ En effet, « Diane » est le nom de la déesse de la chasse et aussi la déesse de la Lune, chez les Latins.⁴³⁰ Quoique porteuse de ce nom divin, la Diane d'Aubigné diffère des Diane traditionnelles car elle outrepassa le statut de mythe et de pseudonyme⁴³¹ : la Diane albinéenne ne représente pas simplement la triple Diane, terrestre, céleste, infernale, mais représente aussi elle-même, chantée sous son véritable nom.⁴³² « Cette particularité favorable permet au jeune Aubigné d'admettre avec spontanéité l'un des plus puissants archétypes qui peuplent l'imagination collective de ses contemporains »⁴³³ : elle est réelle, signe d'une expérience, comme Cassandre l'avait été pour Ronsard.

Le personnage et le nom propre de Diane ajoutent donc une dimension de réalité au recueil, puisqu'on peut l'identifier à une femme réelle : elle ne représente pas seulement, elle est l'objet aimé. À cette valeur de réalité s'ajoute une autre dimension :

Diane is not merely the object of love; she is at once the bloodthirsty goddess Diane, responsible for the horrible death of Actaeon, and a symbol of the hated Catholic Church, steeped in bloody sacrifices of innocent Protestants.⁴³⁴

La guerre s'inscrit en effet en arrière-plan du portrait de Diane qui représente plus largement la religion à laquelle elle adhère, le catholicisme. Par conséquent, sa personne est associée aux

⁴²⁸ Fanlo, « « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate, ou les deux visages du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.142 : « Au lieu d'une image stable, un jeu de figures modulables et réversibles, entre grâce et horreur, sourire et cruauté, badinages et effroi, « fureur tragique » et folâtries ».

⁴²⁹ Gisèle Mathieu-Castellani, « La figure mythique de Diane dans « L'Hécatombe » d'Aubigné », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Collin, jan.-fév. 1978, 1, p.7.

⁴³⁰ Voir Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op.cit.* Voir aussi le *Dictionnaire universel des noms propres*, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993 : « Déesse italique et romaine identifiée dès le VI^e s. à l'Artémis grecque. La Diane primitive, dont les légendes sont très pauvres, était une des plus anciennes divinités adorées par les Latins ».

⁴³¹ Voir Albert-Marie Schmidt, « Aubigné, lyrique baroque », postface dans Agrippa d'Aubigné, *Œuvres lyriques*, Paris, Lucien Mazenod, 1963, p.250 : « Tour à tour les Jodelle, les Desportes, les Jamyn publient des *Amours de Diane*. Mais ils déplorent en secret d'être contraints par leur propos mythique d'imposer à la dame de leurs tourments un divin pseudonyme ».

⁴³² Dans le Sonnet XXXII de l'*Hécatombe à Diane*, il nomme explicitement son nom de famille : « Ce nom Salviat's s'eslece jusqu'aux cieus, / Vostre perfection n'imité que les dieux » (v.9-10).

⁴³³ Schmidt, *op.cit.*, p.250.

⁴³⁴ Kathleen A. Perry, « A Re-evaluation of Agrippa d'Aubigné's *Printemps*: youthful love or mature theology? », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LI, 1989, p.110.

crimes violents commis au nom de cette religion contre les Huguenots, ce qui attise l'hostilité ressentie par celui dont l'amour a été rejeté.⁴³⁵ Aubigné dresse ainsi un parallèle entre le portrait de Diane et celui d'une des protagonistes des guerres civiles et personnage féminin dominant des *Tragiques*, Catherine de Médicis.⁴³⁶ Diane et Catherine sont toutes deux accusées de tyrannie⁴³⁷ et caractérisées par leur cruauté, symbolisée par l'image du vampire⁴³⁸ et celle du monstre.⁴³⁹ Le portrait de Diane, comme celui de Catherine, insiste sur les qualités destructrices de celle-ci : « Diane, ta coutume est de tout deschirer / Enflammer, desbriser, ruiner, mettre en pieces ». ⁴⁴⁰ Elle incarne donc, selon Fanlo, « l'activité poétique comme jeu de massacre, geste destructeur ». ⁴⁴¹

La complexité de ce personnage domine également le recueil lui-même :

[I]e « canzoniere » d'Aubigné se distingue des autres recueils amoureux par sa double orientation épидictique : la louange et le blâme. [...] Statut ambigu de l'éloge amoureux puisqu'en célébrant l'omnipotence de Diane, sa beauté, le poète condamne sa cruauté et le tourment qu'elle lui fait subir.⁴⁴²

Une grande partie du portrait de Diane dressé dans *Le Printemps* est en effet teinté d'un ton accusatoire qui donne une énergie particulièrement violente au texte. Parmi les caractéristiques qui dominent son portrait, comme la beauté et l'inconstance⁴⁴³, sa cruauté s'impose dans notre perspective comme le trait le plus intéressant : c'est pour dénoncer la cruauté que le poète a recours au style le plus marqué par des éléments macabres.⁴⁴⁴ C'est de plus au sujet de cette même cruauté que naissent les accusations les plus amères et les plus

⁴³⁵ Voir *ibid.*, p.111 : « D'Aubigné's hostility towards his mistress is in part the result of his loyalty to his religion ».

⁴³⁶ Notons à ce propos que le père de Diane, Bernard Salviati, d'origine italienne, était apparenté aux Médicis et est arrivé en France dans la suite de Catherine. Voir Madeleine Lazard, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Fayard, 1998, p.62.

⁴³⁷ Voir par ex. Stances IV, v.7-8 (« Les ordinaires fruitz d'un regne tyrannique / Sont le meurtre, le sac et le bannissement »). Voir aussi Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.201 : « L'accusation de tyrannie adressée à Diane permet au poète de développer un lieu commun politique, fréquent en particulier chez les poètes protestants ».

⁴³⁸ Voir par ex. le Sonnet XCVII, v. 3 (« celui où le sang appaisoit ton envie »), Stances XVI, v.4 (« As-tu saoullé de sang ta soif aspre et sanglante »).

⁴³⁹ Voir par ex. Ode LII, v.8 (« Le bras qui foudroioit le tiran et le monstre »).

⁴⁴⁰ Sonnet 89, v.1-2.

⁴⁴¹ Fanlo, « « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate, ou les deux visages du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.146.

⁴⁴² François Rouget, « L'Éros et la démesure : la poétique des Odes et des Stances dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », in *Albineana* 8, Cahiers d'Aubigné, publiés par l'Association des Amis d'Agrippa d'Aubigné, Niort, 1997, p.12.

⁴⁴³ Voir Gagnebin, *op.cit.*, p.XXII : « L'auteur ne cesse de stigmatiser l'inconstance de sa « maîtresse » ». Ex : Sonnet VII, v.11 : « Inconstante, fascheuse, et qui nous a trahit » ; Stances IV, v.37 : « ta folle inconstance », v.73-75 : « Aultre punition ne fault à l'inconstante / Que de vivre cent ans à gouter les remortz / De sa legereté inhumaine, sanglante » et v.84 : « Du meurtre ensanglanté fait par son inconstance ».

⁴⁴⁴ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.44 : « Non seulement sévère, mais cruelle, non seulement cruelle, mais perverse, Diane exhibe la sauvagerie d'une vierge indomptée, et elle se lie à la beauté la violence, à la chasteté la froideur, à la blancheur le goût du sang ».

violentes d'Aubigné envers Diane.⁴⁴⁵ Ainsi, l'attitude cruelle de Diane inspire l'ouverture métaphorique du corps, qui devient, par le biais de la violence du langage albinéen, ouverture littérale. La relation qui est décrite dans le recueil devient donc une relation perverse, de nature violente : dans *Le Printemps*, « Eros est entré dans ses terrains les plus macabres ».⁴⁴⁶

La figure de Diane fait donc apparaître « une vision du monde où les extrêmes coexistent, l'amour et la guerre, la vie et la mort ».⁴⁴⁷ Cette dimension violente, voire macabre s'impose avec le plus de vigueur dans les pièces écrites après la rupture avec Diane, qui s'opposent aux poèmes antérieurs, pour lesquels le poète adopte un ton moins violent, voir précieux.⁴⁴⁸ Il semblerait que les poèmes les plus personnels soient les plus violents et, par conséquent, les plus macabres. C'est cette étape de la relation qui nous intéresse ici, celle où la perte amoureuse fait naître chez le poète des cris aigus de désespoir qui teintent le texte de violence. « Diane Salviati fut aimée avec déchirement »⁴⁴⁹ ; tentons à présent d'étudier comment ce déchirement trouve son expression.

4.2 L'amour violent

4.2.1 Séduction et sacrifice

« Lire Aubigné, c'est d'abord recevoir un choc ».⁴⁵⁰ Ainsi commence l'analyse de Gisèle Mathieu-Castellani, qui dans son ouvrage *Le corps de Jézabel* cherche à mettre au jour la violence du langage albinéen. Mathieu-Castellani décrit la rencontre avec les textes albinéens comme une « secousse » ; elle découvre dans cette écriture « une prodigieuse énergie » et se laisse emporter par les transgressions de ce poète-soldat « qui manie la plume comme il manie l'épée, ne craignant point de la tremper dans le sang et l'ordure ».⁴⁵¹ La critique se laisse donc à la fois séduire et repousser par ces textes « où la séduction s'exerce

⁴⁴⁵ Desonay, *op.cit.*, p.XV : « C'est le mot « cruauté » et ceux de la même famille qu'Agrippa va poursuivre avec une sorte d'acharnement qui a quelque chose de puéril et de touchant ».

⁴⁴⁶ Gray, *op.cit.*, p.344.

⁴⁴⁷ Gusai, *op.cit.*, p.85.

⁴⁴⁸ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.9 (voir Stances IX, X, XI, XIII, XV). Weber note également que « les sonnets les plus artificiels et les plus précieux répondent seulement aux exigences de la mode littéraire » (*ibid.*, p.11).

⁴⁴⁹ Gusai, *op.cit.*, p.85.

⁴⁵⁰ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.7. Elle continue ainsi : « Une secousse, que provoque sans ménagement cette écriture tendue par une prodigieuse énergie, haussant le discours de plusieurs tons outre l'ordinaire ». Voir aussi Drost, *op.cit.*, p.178 : « Nell'esagerazione delle metafore, nel dipingere in un modo così crudo la materializzazione del corpo, tutto tende a provocare uno *choc* ».

⁴⁵¹ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.7.

dans l'horreur, où l'amour se dit avec les mots de la haine ».⁴⁵² Mais ce choc, cette séduction de l'horrible, comment s'exercent-ils? Quels mots permettent de les mettre en œuvre? Cette expression violente et corporelle n'est-elle pas fondamentalement une écriture *macabre*?

Le ton violent qui domine le recueil en question apparaît dès le premier vers du premier sonnet de *L'Hécatombe*: « Accourez au secours de ma mort violente ». Ce vers initial, qui invite à une réaction rapide, insiste sur le danger encouru par le *je* lyrique et annonce déjà le destin fatal envisagé par ce dernier. Les thèmes de la mort et de la violence sont donc annoncés dès le tout début du recueil, thèmes qui seront largement développés tout au long du texte par le biais du motif du sacrifice.⁴⁵³ Ce motif allie le thème de la mort, de la violence et de la corporalité et doit ainsi être évoqué dans une étude du macabre albinéen. Dans la mise en scène du sacrifice du poète, les images macabres joueront en effet un rôle fondamental, puisqu'elles permettront au *je* sacrifié de mettre en relief l'horreur de ses plaies sanglantes.

Le motif du sacrifice est particulièrement important dans les poèmes de *L'Hécatombe*. Il est d'une part présent dans le titre-même de la section: les cent sonnets qui composent cette partie sont autant de bêtes immolées en l'honneur de Diane⁴⁵⁴ et portées en offrande à la belle bien-aimée – le titre, *Hécatombe*, signifiant à l'origine « le sacrifice de cent bœufs ».⁴⁵⁵ Cette analogie fait du poème un lieu de destruction, où le poète se sacrifie lui-même⁴⁵⁶, comme dans ce passage:

Ouy, je suis proprement à ton nom immortel
Le temple consacré, tel qu'en Tauroscytie
Fust celuy où le sang appaisoit ton envie,
Mon esthomas pourpré est un pareil autel.
On t'assomoit l'humain, mon sacrifice est tel,
L'holocauste est mon cœur, l'amour le sacrifie,
Les encens mes soupirs, mes pleurs sont pour l'hostie
L'eau lustralle, et mon feu n'est borné ny mortel.
Conserve, déité, ton esclave et ton temple,
Ton temple et ton honneur, et ne suy pas l'exemple
De l'ardent boute-feu qui, bruslant de renom,
Brusla de marbre cher, et l'ivoyre d'Epheze.
Si tu m'embrases plus, n'atten' de moy sinon

⁴⁵² *Ibid.*, p.14.

⁴⁵³ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », in *Renaissance and Reformation* Vol.XXIII, n° 1, Toronto, 1987, p.83. Selon Mathieu-Castellani, il existe trois modalités de sacrifice: l'immolation, l'holocauste et le véritable sacrifice.

⁴⁵⁴ Voir Gagnebin, *op.cit.*, p.XXII: « *L'Hécatombe à Diane* n'est rien d'autre que le sacrifice de cent sonnets à la beauté et à la cruauté de Mademoiselle de Talcy, tout comme les Grecs sacrifiaient cent taureaux au culte de la Diane de Tauride ». Voir par ex. « Et qui reçoit pour sacrifices / Cent et cent taureaux massacrez », Ode II, v.5-6.

⁴⁵⁵ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.*

⁴⁵⁶ Voir Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française, op.cit.*, p.329: « il faut un « sujet » pour que la torture soit pleinement efficace ».

Un monceau de sang, d'os, de cendres et de braize.⁴⁵⁷

Dans la logique du sacrifice, le poète se fait martyr ; l'holocauste des cent sonnets est fait avec son sang, qui a servi d'encre. Dans le couple Diane-Agrippa/le poète/le *je* lyrique, c'est donc ce dernier qui détient le rôle de la victime, alors que la bien-aimée tient le rôle du bourreau.⁴⁵⁸ En fait, la relation amoureuse entre les deux amants est, tout au long de l'œuvre, comparée à un acte sacrificiel qui « transforme en une violence sacrée une agressivité « naturellement » mauvaise, celle de la victime comme celle du bourreau »⁴⁵⁹ :

Je brusle avecq' mon ame, et mon sang rougissant
Cent amoureux sonnetz donnez pour mon martire,
Si peu de mes lancements qu'il m'est permis d'escrire
Souspirant un Hecate, et mon mal gemissant.
Pour ces justes raisons, j'ai observé les cent :
A moins de cent taureaux on ne fait cesser l'ire
De Diane en courroux, et Diane retire
Cent ans hors de l'enfer les corps sans monument.⁴⁶⁰

N'oublions pas que l'allégorie minutieuse du corps de l'amant, considéré comme un temple, où l'on sacrifie à l'aimée, est un thème précieux⁴⁶¹, qu'Aubigné renouvelle ici grâce à la violence de son expression et la coloration macabres des images.

Le motif du sacrifice entre également en jeu dans la description de la cruauté de Diane. Aubigné peint la cruelle bien-aimée de manière agressive et violente pour dénoncer sa nature « sadique »⁴⁶² ; elle prend plaisir à voir le soupirant souffrir⁴⁶³, « aimant à mal faire, riant de voir couler un sang dont elle refuse l'offrande ».⁴⁶⁴ Dans un poème intitulé « À Diane »⁴⁶⁵, la mort de l'amant devient un « holocauste » : en effet, les détails qui sont mentionnés dans les vers suivants transforment le sacrifice évoqué par le poète un rite réel, minutieusement mis en œuvre. Au cours d'une centaine de vers, Aubigné offre son corps morceau par morceau⁴⁶⁶ :

⁴⁵⁷ Sonnet XCVII.

⁴⁵⁸ Voir Gusai, *op.cit.*, p.77 : « Liée au sacrifice, Diane est de ce fait celle qui couche la victime sur l'autel – la pierre sacrificielle ». Voir aussi Bourgeois, *op.cit.*, p.155 : « la mythologie de l'amant-martyr, offert en sacrifice, frappe par son ambiguïté, puisqu'elle est à la fois destruction et exaltation du sujet lyrique ».

⁴⁵⁹ Gisèle Mathieu-Castellani, « Le nombre et la lettre. Pour une lecture du sonnet XCVI de *L'Hécatombe à Diane* d'Aubigné », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 179, publiée par l'Université de Lille III, 1980, p.96.

⁴⁶⁰ Sonnet XCVI, v.1-8.

⁴⁶¹ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.165.

⁴⁶² Voir Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.45. Voir par exemple « À Diane », v.161 : « ma peine luy fut et repos et plaisir ».

⁴⁶³ Voir Perry, *op.cit.*, p.110 : « Diane is strangely sinister; his pain is pleasure to her ».

⁴⁶⁴ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.46.

⁴⁶⁵ Poème omis dans certaines éditions mais publié notamment dans l'édition de la Pléiade sous l'étiquette « Poésies diverses » (Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, texte établi par Henri Weber et annoté par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p.320-325).

⁴⁶⁶ Perry, *op.cit.*, p.110 : « In bizarre imagery reminiscent of ritual murder and of the *blazon poétique*, in which parts of a woman's body are compared to various objects, the poet tears and transforms himself for Diane ».

Sus ! que mon ame doncq' aille servir son ame
 Et que ce cors ne soit inutile à sa dame.
 Premièrement je prie à jointes mains les Dieux
 Esmeuz de mon ardeur qu'ilz facent de mes yeuz
 Deux brillans diamans sur qui la molle audace
 Du poinson acere ne laisse aucune trace,
 [...]

Que mes dens par les Cieus soient faites immortelles
 Changees pour jamais en tout autant de perles
 [...]

Ma peau servira de veritable ocagne
 Meilleure qu'il n'en vient de la mymaure Hespagne,
 Pour garentir qu chaud du soleil outrageux
 Les mains de ma meurtirere, en sorte que je veux
 Garder contre le feu ce qui me met en cendre
 Et pour mille forfaitz tel service luy rendre.
 Et vous, mes nerfs, laissez de tirer mes malheurs,
 Je veux que cy après vous chantiés mes douleurs
 Sur le lut enchanteur que ma maitresse fiere
 A l'ouïr de ma mort laschera en cholere
 Sur le dos de son lit. [...]

Tout soit un holocauste et pour doux sacrifice
 Je l'offre, je le donne à ton sanglant autel :⁴⁶⁷

Patricia Eichel-Lojkine voit dans ce poème, « très impressionnant par son ton macabre », un exemple de l'altération du code pétrarquisant par une topique sado-masochiste.⁴⁶⁸ Un véritable « réemploi macabre » du corps de l'amant a donc lieu et le geste spirituel du sacrifice est remplacé par un geste corporel.⁴⁶⁹

En même temps qu'il met en scène la violence sur le corps et la violence dans la mort, le geste sacrificiel est aussi un geste ostentatoire, puisqu'il ne peut remplir sa fonction qu'en exposant le corps meurtri. Il s'agit donc ici, comme dans les derniers textes de Ronsard, d'une ostentation *noire*, répondant à ce « néo-pétrarquisme noir » dans lequel s'inscrira Aubigné, selon Gisèle Mathieu-Castellani.⁴⁷⁰ En effet, Aubigné, comme Ronsard, cherche à mettre en relief, à exhiber non un corps sain, positif, intact, mais un corps souffrant, négatif, ouvert. Son corps martyr est un corps supplicié, dont l'exposition systématique tente de séduire la cruelle bien-aimée, ainsi qu'elle nous séduit nous, lecteurs. Comme le précise Michel Foucault, le supplice

Mathieu-Castellani commente également sur le « jeu sadomasochiste » qui lie la victime du *Printemps* à son bourreau (voir Mathieu-Castellani, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *op.cit.*, p.77-78).

⁴⁶⁷ À *Diane*, v.95-165.

⁴⁶⁸ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p.257.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.259.

⁴⁷⁰ Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, *op.cit.*, p.221 et p.320 : « le néo-pétrarquisme « noir » de Jamyn, d'Aubigné, de Béroalde, de Nuysement, de La Jessée ou de Birague, forcené, enragé – la violence étant le point commun de ces poètes « furieux » ».

trace autour ou, mieux, sur le corps même du condamné des signes qui ne doivent pas s'effacer ; la mémoire des hommes, en tout cas, gardera le souvenir de l'exposition, du pilori, de la torture et de la souffrance dûment constatés.⁴⁷¹

Il s'agit en effet ici d'exposer les signes physiques de la souffrance, dans l'espoir qu'ils prendront place dans la mémoire du destinataire, de celui qui les *voit*.

Nous avons déjà commenté le caractère visuel de l'esthétique baroque, qui se manifeste notamment dans la volonté de faire voir, d'exhiber le corps mort et la souffrance corporelle grâce à une imagerie fondamentalement macabre. Dans les pièces du *Printemps*, cette volonté se manifeste surtout à travers l'importance accordée au sens de la vue. En effet, le poète incite à maintes reprises son amour à *voir*, à regarder directement sa souffrance.⁴⁷² Dans le Sonnet LII de l'*Hécatombe*, il lance l'invitation suivante : « Regarde donc plus près, tu y verras ma mort » (v.10). Ce vers a une valeur emblématique, puisqu'il insiste à la fois sur la vue de la mort et sur la nécessité de myopie. En effet, il s'agit pour Aubigné de montrer au plus près sa souffrance amoureuse, son amertume profonde, afin que les traces corporelles et les détails macabres deviennent visibles pour Diane – et pour nous, lecteurs. De plus, le recours à l'impératif, propre à ces poèmes, renforce la nécessité du geste : il faut que Diane regarde cette mise à mort en train de se réaliser, sinon le sacrifice aurait été fait en vain. La séduction se fait donc par une invitation à voir la violence en acte. Examinons à présent d'autres aspects de cet amour violent.

4.2.2 Un amour macabre

La violence pénètre toutes les couches du texte albinéen et domine de ce fait aussi l'axe principal de ce recueil : celui de la relation amoureuse.⁴⁷³ En effet, le discours amoureux du *Printemps* est marqué par un échange violent : « *mon sang contre ton plaisir, ton plaisir contre ma jouissance* ». ⁴⁷⁴ Il y a donc une dimension fortement sadique dans cette relation, un plaisir de cruauté qui est rendu sensible par une écriture macabre. Au sadisme de la cruelle Diane répond le masochisme d'Aubigné, qui semble éprouver une sorte de nécessité dans sa misère : celui qui ne souffre pas, n'aime pas. Ce masochisme se traduit par le lieu commun du

⁴⁷¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.38.

⁴⁷² Comme le remarque Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française, op.cit.*, p.329 :

« d'Aubigné transforme un motif précieux en *vision* ».

⁴⁷³ Voir *ibid.*, p.322 : « L'amour pour d'Aubigné se caractérise par sa violence ».

⁴⁷⁴ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel, op.cit.*, p.71.

plaisir de la souffrance, qui forme un des leitmotivs principaux de ce recueil.⁴⁷⁵ Le motif atteint son paroxysme lorsqu'il est directement comparé à des pratiques pénitentes d'automutilation :

Ceux qui font à leur dos un innocent outrage,⁴⁷⁶
[...]
Ont un' humeur pareille à l'amoureuse rage.
Je suis cruel sur moy, ilz sont cruelz sur eux.
Ilz pensent meriter, et je me sen heureux,
Comme ilz font de leur coups, de mon propre dommage.⁴⁷⁷

La souffrance dans l'amour semble indispensable pour Aubigné:

Je succe le demourant
De mes tourmans inhumains,
Je me plais en endurent
Les coups de tes blanches mains.

Mais pourtant retire un peu
Tes poignans ensanglantez,
Et fay plus durer le feu
De tes douces cruautez,

Car je veux souffrir tousjours,
Je ne vis que de douleurs :
Que je baigne mes amours
Dans les ruisseaux de mes pleurs !
[...]

De soupirs et de douleurs
L'amour nous esmeut le flanc,
L'amour s'abreuve de pleurs
Et soulle sa faim de sang.⁴⁷⁸

Dans cette ode, le sujet lyrique demande à son amante qu'elle lui fasse subir une douleur moins vive, mais qui demeure cependant physique. Dans cette relation où la violence et la corporalité des sentiments occupent une place dominante, l'amour n'est pas seulement associé à la souffrance, mais à la mort, ce qui rend le recours aux images macabres plus nécessaire :

L'idée de la mort est omniprésente à travers les *Stances*. L'amant déçu souhaite, appelle, réclame la mort. Dès les stances I, les images de mort lui proposent autant de *macabres voluptés*.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Voir par ex. Stances III, v.100 (« Tu ris en me tuant et je meurs pour aimer »), Sonnet LXIII, v.11 (« Car ma perte me plaist, je me plais à ma flamme »), Stances XI v.4-6 (« Mais je ne puis trouver de penne, / D'exquise torture, de geenne, / Ny torment qui ne soit trop doux »).

⁴⁷⁶ Voir Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.140 : « Evocation des confréries de pénitents se livrant à la flagellation volontaire ».

⁴⁷⁷ Sonnet LXXIV, v.1 et v.5-8.

⁴⁷⁸ Ode XVII, v. 21-48.

⁴⁷⁹ Desonay, *op.cit.*, p.XVII (nous soulignons). Voir aussi Drost, *op.cit.*, p.177 : « Offre a Diane, con macabra voluttà, il suo corpo che imagina cadavere [...] ».

Tout au long du *Printemps*, l'amour et la mort (parfois l'amour et le sang) forment un couple presque indissociable, Eros et Thanatos, le désir amoureux coexistant avec celui de la destruction.⁴⁸⁰ La représentation poétique qu'Aubigné fait de sa douleur prend souvent une couleur macabre, puisqu'il « s'exaspère jusqu'à un appel à la mort ou à une vision de sa propre mort ».⁴⁸¹ Cette hyperbole est fréquente chez les pétrarquistes, mais elle acquiert chez Aubigné une intensité nouvelle, la mort métaphorique laissant la place à une mort quasi réelle :

Quiconque sur les os des tombeaux effroyables
 Verra le triste amant, les restes miserables
 D'un cueur séché d'amour et l'immobile corps
 Qui par son ame morte est mis entre les mors,⁴⁸²

Selon Véronique Ferrer, ce poème rappelle des effroyables passages de la Bible, dominés par « les noirs tombeaux, les squelettes, l'entre-deux de l'agonie, les os ou le cœur desséchés ».⁴⁸³ Cette « vision de cimetière »⁴⁸⁴ réduit l'amant blessé à une dépouille dont ne demeurent que des « restes miserables » : son corps incapable de bouger et son cœur asséché. Placé dans ce décor, ce cœur n'est plus le cœur pétrarquiste mélancolique, c'est le cœur d'un cadavre.

Les extraits des Stances I cités ci-dessous illustrent ce lien poétique qu'Aubigné établit entre l'amour et la mort, le désir et la beauté qui tue :

Le lieu de mon repos est une chambre peinte
 De mil os blanchissants et de testes de mortz
 [...]

Je mire en adorant dans une anathomye
 Le portrait de Diane, entre les os, afin
 Que voiant sa beauté ma fortune ennemie
 L'environne partout de ma cruelle fin :

Dans le cors de la mort j'ay enfermé ma vie
 Et ma beauté paroist horrible dans les os.
 [...]

Quel plaisir c'est de voir les vieilles haridelles
 De qui les os mourans percent les vieilles peaux :
 [...]

Heureux quand je rencontre une teste séchée,
 Un massacre de cerf, quand j'oy les cris des fans ;
 [...]

⁴⁸⁰ Voir Stances II, v.13-16: « Les passions du cueur, les maux de la pensée, / Et le cors delaiissé ne veult que le sercueil ».

⁴⁸¹ Henri Weber, « Transformations des thèmes pétrarquistes dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », in *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, p.185.

⁴⁸² Stances XIX, v.1-4.

⁴⁸³ Ferrer, *op.cit.*, p.452. Il s'agit des Psaumes 88 et 102, ainsi que la vision d'Ezéchiel (37).

⁴⁸⁴ Weber, « Transformations des thèmes pétrarquistes dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.185.

J'ayme à voir de beautez la branche deschargée,
A fouller le feuillage estendu par l'effort
D'autonne, sans espoir leur couleur orangée
Me donne pour plaisir l'ymage de la mort.⁴⁸⁵

Le début de ce passage place le poème sous le signe de la mort et de la vanité. En effet, ces stances décrivent une beauté qui n'existe que par l'image de la mort.⁴⁸⁶ Marcel Raymond cherche à comprendre si ces vers décrivent « une fantaisie macabre réalisée ou seulement une rêverie obsédante ».⁴⁸⁷ Michel Jeanneret se livre à un commentaire semblable lorsqu'il s'attarde sur l'accumulation des « détails macabres » qui donnent au désespoir un décor funèbre.⁴⁸⁸ L'emploi par ces deux critiques du terme *macabre* semble ici pleinement justifié : en effet, l'évocation du geste transperçant du squelette, trouant la surface du cadavre, met en relief la volonté caractéristique de l'esthétique macabre de détruire l'unité corporelle en crevant le voile auparavant intact de la peau. Par ailleurs, le poète place « le corps de la mort » au cœur du poème, en insistant sur ses emblèmes les plus traditionnels : les os et la tête de mort.

L'inscription de ces détails est à lier à l'influence qu'exerce la représentation anatomique du corps sur cet étrange portrait de la bien-aimée.⁴⁸⁹ Étrange, puisque la bien-aimée est adorée « entre les os », c'est-à-dire dans un cadre qui est fondamentalement macabre et qui érotise la mort physique : « le corps pourrissant devient objet de désir ».⁴⁹⁰ Le poème reflète ainsi l'attirance albinéenne et plus généralement baroque pour la beauté de l'horrible et confirme à nouveau le pouvoir séducteur du macabre. Par ailleurs, cette beauté n'est pas seulement horrible, mais fatale, conformément à l'image pétrarquiste de la beauté qui tue ; cependant, Aubigné ne se limite pas à cette image traditionnelle, il la matérialise en insistant répétitivement sur les détails du corps horrible.⁴⁹¹ Il y a donc un remaniement macabre d'un *topos* traditionnel, un procédé de réécriture qui revient de nombreuses fois au long du recueil. Analysons maintenant comment cette réécriture se manifeste et quelle image de la souffrance et du corps elle permet de véhiculer.

⁴⁸⁵ Stances I, v.49-108.

⁴⁸⁶ Voir Gusai, *op.cit.*, p.82-83.

⁴⁸⁷ Raymond, *Génies de France, op.cit.*, p.70.

⁴⁸⁸ Jeanneret, « Les styles d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.256.

⁴⁸⁹ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.134.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.157.

⁴⁹¹ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances, op.cit.*, p.175 : « le décor [...] s'incorpore à la vie même de d'Aubigné, qui place réellement le portrait de Diane dans une « anathomye » (squelette), et matérialise ainsi totalement l'image pétrarquiste de la beauté qui tue ».

4.3 La réécriture des *topoi*

4.3.1 L'ostentation du corps souffrant

Le Printemps est rédigé dans une période où la poésie est dominée par des thèmes précieux et pétrarquistes⁴⁹² qui influencent fortement le texte albinéen⁴⁹³, sans cependant que le poète reste à l'intérieur des formes déterminées par ce mouvement. *Le Printemps* est ainsi parcouru de remaniements de lieux communs littéraires, de réécritures qui font de ce texte un recueil de poèmes d'amour particulier.⁴⁹⁴ Qu'est-ce qui caractérise la réécriture albinéenne des images traditionnelles?⁴⁹⁵ Et quelle place peut-on attribuer aux images macabres dans ce processus ? Pour répondre à cette question, il s'agit avant tout d'étudier comment Aubigné met en scène le corps, à la fois celui de l'amant et de l'aimée. Le poète semble tendre vers une matérialisation, voire une « corporisation » des images métaphoriques, c'est-à-dire qu'il cherche à créer un effet « où la place du corps se substitue à l'expression figurée des sentiments ».⁴⁹⁶ Il s'agit donc pour Aubigné de montrer le corps qui souffre, plutôt que de laisser parler les métaphores. Selon nous, c'est dans cette « corporisation » des images que le macabre entre en scène et permet à l'auteur de donner au texte une nouvelle énergie et une nouvelle intensité. Examinons à présent le procédé.

La rédaction du *Printemps* s'inscrit dans une période où le *Canzoniere* de Pétrarque (1304-1374) est en vogue, « sans cesse relu, cité, imité », devenant ainsi « un code de l'amour courtois, un *vade mecum* ».⁴⁹⁷ Le *Canzoniere*, comme *Le Printemps*, est centré autour d'une

⁴⁹² Voir Jeanneret, « Les styles d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.256 : « c'est une manière pratique de désigner un code stylistique répandu dans les milieux cultivés de la deuxième partie du XVI^e siècle ».

⁴⁹³ Voir Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.17 : « le schéma précieux n[e] reste pas moins le point de départ, le tremplin qui a permis l'élan de l'imagination poétique ». Voir aussi Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, *op.cit.*, p.13 : « Les différents recueils publiés entre 1570 et 1620 sont le produit d'un héritage culturel, le pétrarquisme [...] ».

⁴⁹⁴ Voir Jeanneret, « Les styles d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.253 : « le poète utilise le matériel métaphorique fourn [sic] par la tradition, mais, au lieu de le recevoir passivement, il l'intègre à sa vision personnelle et à son expérience vécue ».

⁴⁹⁵ La réécriture des *topoi* pétrarquistes est loin d'être originale en elle-même, voir Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, *op.cit.*, p.16 : « le texte néo-pétrarquiste et baroque se caractérise toujours par des écarts et des déviations par rapport aux schémas pétrarquistes ».

⁴⁹⁶ Rouget, « L'Éros et la mesure », *op.cit.*, p.15. Voir aussi Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.202 : « Notons la tendance de d'Aubigné à remplacer l'idée abstraite par le geste puis par l'élément corporel » ; Jeanneret, « Les styles d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.254 : « La passion frénétique de d'Aubigné, si impatiente de se fixer, transmet aux mots et aux images qui l'expriment une matérialité presque charnelle ».

⁴⁹⁷ Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, *op.cit.*, p.477. Sur la grande popularité et la diffusion de l'œuvre de Pétrarque au XVI^e siècle, voir Jean Balsamo, « « Nous l'avons tous admiré et imité : non sans causes ».

figure féminine – Ma Dame Laure – et est fortement marqué par une imagerie appartenant au registre du corps. « Dans ce registre, la mort est peut-être la métaphore centrale de toute poésie pétrarquiste » : en effet, la mort devient dans cette tradition poétique « une métaphore de la condition amoureuse »⁴⁹⁸, figure qui domine, en dépassant les frontières mêmes de la métaphore, tout le texte du recueil albinéen. En effet, *Le Printemps* n'échappe pas à l'influence de Pétrarque et en porte des marques singulières : Aubigné,

[...] au moment où il s'agit de poétiser son expérience amoureuse, se met tout naturellement à pétrarquiser, mais d'une manière qui lui est particulière.⁴⁹⁹

Comme le remarque notamment Véronique Ferrer, la position d'Aubigné vis-à-vis de Pétrarque est triple : « il assume l'héritage pétrarquiste, le renouvelle et le désavoue d'un même élan ».⁵⁰⁰ Ce renouvellement qu'évoque Ferrer est avant tout caractérisé par la précision réaliste et les détails physiologiques que le poète introduit dans les images traditionnelles.⁵⁰¹ Ce sont surtout les différentes images pétrarquistes du cœur blessé qui subissent un remaniement radical : les thèmes conventionnels du cœur brûlé⁵⁰² ou gravé⁵⁰³ ainsi que les images du cœur séparé ou arraché du corps⁵⁰⁴ et du cœur mis à nu sont tous remaniés dans le sens d'une violence manifeste et d'un réalisme physique qui leur donnent une plus grande intensité. Les motifs les plus chers à Aubigné semblent être ceux qui mettent en scène l'ouverture du corps, le « corps du mourant où s'exhibe le squelette d'un

Pétrarque en France à la Renaissance : un livre, un modèle, un mythe », in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, p.13-32.

⁴⁹⁸ André Gendre, *L'esthétique de Ronsard*, Paris, SEDES, 1997, p.37.

⁴⁹⁹ Gray, « D'Aubigné et l'Eros martial », *op.cit.*, p.333. Voir aussi André Gendre, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996, p. 71 : « De tous les poètes de son époque, d'Aubigné est celui qui se heurte le plus les habitudes instaurées par la Pléiade ».

⁵⁰⁰ Ferrer, *op.cit.*, p.446.

⁵⁰¹ Voir Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.17 : « c'est par la force, la précision réaliste de l'image que d'Aubigné restitue à la comparaison ou à l'allégorie précieuse une part de poésie ».

⁵⁰² Voir Sonnet XCIV, v.1-4 :

Si vous voyiez mon cœur ainsi que mon visage,
Vous le verriez sanglant, transpercé mille fois,
Tout brûlé, crevassé, vous seriez sans ma voix
Forcée à me pleurer, et briser vostre rage.

⁵⁰³ Voir Pétrarque, *Canzoniere*, *éd.cit.*, 96, v.5-6 : « Mais le beau visage plein de grâce que peint / je porte en ma poitrine [...] ». Sur le motif chez Aubigné, voir Gusai, *op.cit.*, p.80 : « Le motif de la gravure, c'est aussi l'idée de la souffrance en profondeur et indélébile ».

⁵⁰⁴ Voir Pétrarque, *Canzoniere*, *éd.cit.*, 23, v.72-74 :

Celle-ci, qui d'un regard vole les âmes,
m'ouvrit la poitrine et de sa main prit mon cœur
en me disant : De cela ne dis mot.

écorché »⁵⁰⁵, image orchestrée par le dévoilement d'un cœur tatoué par la souffrance amoureuse.

La remotivation albinéenne des images traditionnelles est indissociable de l'autoportrait du poète : « Rudoyée, la topique amoureuse devient auto-représentation : les excès sont des traces, les marques d'un caractère de poète-soldat ». ⁵⁰⁶ En effet, les allusions personnelles et l'expérience du poète-soldat/poète-amant semblent être les catalyseurs du renouvellement, et ajoutent ainsi une dimension d'authenticité et d'intensité au texte. ⁵⁰⁷ Selon nous, ce sont les images macabres qui véhiculent cette énergie, en faisant de la souffrance amoureuse non une métaphore, mais un geste réel, sanglant. Son expérience de soldat et d'amoureux redouble la force des images physiques, et ce notamment grâce à la figure rhétorique de l'*enargeia* : le corps souffrant de l'amant, les yeux cruels de l'aimée, les plaies de la déception amoureuse sont rendus présents devant le lecteur.

Cette présence physique des images, suscitée notamment par la multiplication des impératifs et des indications visuelles, est également renforcée par le surcroît de violence qu'Aubigné attribue aux images. En effet, la réécriture albinéenne de la topique amoureuse semble organisée autour de la violence du corps :

La violence est une remotivation de la topique amoureuse. Le cri, le choc visuel, ne font que la porter à un paroxysme. Dire « J'ouvre mon estomac, une tombe sanglante », c'est encore dire « voyez mon cœur meurtri ». Tout en revendiquant le spontané, l'immédiat, *l'exhibition horrible du corps* ne fait qu'exacerber un langage conventionnel. ⁵⁰⁸

Dans ce passage, Jean-Raymond Fanlo évoque la force du langage violent et lui attribue le pouvoir de remotiver et de réactiver un langage conventionnel à travers une écriture qui exhibe l'horrible du corps. En effet, le détournement qu'Aubigné opère à partir des motifs traditionnels et des jeux de préciosité, crée des images souvent dominées par une impression d'horreur. ⁵⁰⁹ Cette exhibition de l'horreur corporelle est permise par un recours incessant à un vocabulaire macabre qui donne à voir la violence de manière ostentatoire. ⁵¹⁰

Dans cette atmosphère de violence établie par Aubigné, le sang joue un rôle particulier. En effet, l'emploi fréquent de ce motif contribue souvent au renouvellement des

⁵⁰⁵ Rouget, *op.cit.*, 1997, p.15.

⁵⁰⁶ Fanlo, « « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate, ou les deux visages du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.145.

⁵⁰⁷ Voir Jeanneret, « Les styles d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.253 et Lazard, *op.cit.*, p.65 : « Il oppose à l'authenticité de ses souffrances les « feintes douleurs » des pétrarquistes ». Voir aussi Ferrer, *op.cit.*, p.449 : « La frustration affective amplifie la parole poétique ».

⁵⁰⁸ Fanlo, « « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate, ou les deux visages du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.144 (nous soulignons).

⁵⁰⁹ Voir Rouget, *op.cit.*, p.18.

⁵¹⁰ Voir Gray, *op.cit.*, p.334 : « [...] c'est une poésie exceptionnellement ostentatoire ».

topoi pétrarquistes – les images sanguines fonctionnent donc comme une force génératrice au sein du texte, comme au Sonnet VIII, où le poète se compare à un champ sanglant : « Je suis le champ sanglant où la fureur hostile / Vomit le meurtre rouge [...] » (v.5-6). Tout au long du recueil, Aubigné emploie de nombreuses périphrases pour désigner le sang, dont certaines sont douées d'une forte connotation macabre et dont la puissance évocatrice est plus forte que celle du seul mot « sang ».⁵¹¹ De plus, les adjectifs qualifiant le substantif « sang » renforcent sa dimension concrète et accentuent l'effet macabre du motif. Dire « Mon sang bouillant » (Ode I, v.3), ou « le sang escumeux » (Ode XXXI, v.1), c'est rendre le sang plus sensible, plus tangible. Ainsi, l'insistance sur le sang et sa matérialité renforce la présence de la mort dans la liaison amoureuse.

L'importance des images du corps dans le remaniement des lieux communs dans le *Printemps* est donc capitale. Mais de quel genre de corps est-il question ? Comment les portraits physiques de Diane et du sujet lyrique sont-ils dessinés ? Intéressons-nous tout d'abord à la description du corps de Diane, souvent associée au thème de la vengeance. Parmi les images exploitées pour exprimer le malheur profond du poète et sa soif de vengeance, nous trouvons le vieillissement, « thème de vengeance traditionnel de l'amoureux dédaigné »⁵¹², comme ici, dans ces strophes des Stances IV (v.95-102)⁵¹³ :

Non, l'air n'a pas perdu ses soupirs misérables,
Mocqués meurtris, payez par des traîtres sousris :
Ces soupirs renaîtront, viendront espouventable[s]
T'effrayer à minuit de leurs funestes cris ;
L'air a serré mes pleurs en noirs et gros nuages
Pour crever à minuit de gresles et d'orages.

Lors son taint perissant et ses beautés perdues
Seront l'horreur de ceux qui transis l'adoroient,
Ses yeux deshonorés des prunelles fondues
Seront telz que les miens, alors qu'ilz se mouraient,
Et de ses blanches mains, la poitrine offensée
Souffrira les assauts de la juste pancée.

Aux plus subtils démons des régions hautaynes,
Je prêterai mon cors pour leur faire vestir,
Pasle, défiguré, vray miroir de mes peines ;
En songe, en visions, ilz lui feront sentir
Proche son ennemy, dont la face meurtrie
Demande sang pour sang, et vie pour la vie.

⁵¹¹ Voir par ex. Stances XIV, v.10 (« Le roux venin, le suc de ta sanglante vie ») ; v.14 (« ta rouge arrogance ») et Ode XIV, v.106-107 (« Là le meurtre ensanglanté / Et la rouge cruauté »).

⁵¹² Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, op.cit., p.208.

⁵¹³ Nous suivons ici l'ordre des strophes tel qu'il figure dans l'édition de Weber. L'ordre dans l'édition de Desonay diffère quelque peu.

Aubigné diffère de ses prédécesseurs par le redoublement de la violence de l'image. En effet, il va beaucoup plus loin que la topique traditionnelle en faisant de Diane non seulement une vieille femme, mais un revenant, un cadavre : nous reconnaissons le regard vitreux (« prunelles fondues »), le teint blanchâtre d'un corps où le sang ne circule plus (« ses blanches mains ») et la défiguration horrible (« ses beautés perdues / Seront l'horreur »). L'atmosphère est bien celle de la mort et de l'horreur, atmosphère mise en place par le biais des « funeste cris », des « soupirs espouvantables » et de la « face meurtrie ». De plus, le sujet lyrique trace un parallèle entre ce corps déchu et son propre corps (« Seront telz que les miens »), également pâle, défiguré, cadavérique.

Ce parallèle macabre entre son corps souffrant d'amour et le corps cadavérique est poursuivi dans le sonnet suivant :

Cest astre, qui me luit des rayons de son œil,
Fait en moy ce que fait au monde le soleil,
Exhale mes humeurs, et puis les fait dissoudre.
Toujours reduite en cendre, ou noyé de ruisseaux
Aujourd'huy asseché, par le chault mis en poudre,
Le lendemain ma vie est un deluge d'eaux.⁵¹⁴

Dans ce passage, nous reconnaissons le corps dissous que nous avons rencontré chez Ronsard. À nouveau, cette mention explicite de la réduction du corps, ici en cendres, ces particules élémentaires qui représentent le corps mort lorsqu'il n'en reste plus rien. Le corps qui reste est négatif, sans humeurs, asséché, mis en poudre.

Par ailleurs, le thème de la mort est évoqué plusieurs fois dans *Le Printemps* par l'intermédiaire du motif du suicide amoureux, fréquent au XVI^e siècle : il est notamment repris dans les Stances VI (« J'ouvre mon estomac »), ainsi que dans les Stances XVI, où le passage suivant montre bien la place du macabre dans l'image :

Frape doncq, il est temps, ma dextre, que tu face
Flotter mon sang fumeux, bouillonnant par la place
Soubz le cors roidissant.⁵¹⁵

Ici, Aubigné « se voit déjà cadavre »⁵¹⁶ et dépasse ainsi l'imagerie conventionnelle qui domine ce motif chez ses contemporains. À nouveau, c'est le recours au macabre, ici représenté par le « sang fumeux, bouillant » et le « cors roidissant », qui permet au poète de sortir de l'usure et d'insister sur la violence du geste. Le vocabulaire concret, voire trivial,

⁵¹⁴ Sonnet LXXXI, v.9-14.

⁵¹⁵ Stances XVI, v.55-57.

⁵¹⁶ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, op.cit., p.249.

accompagné des adjectifs suggestifs de ce passage, invite le lecteur à s’imaginer plus vivement cette scène brutale.⁵¹⁷

L’analogie corps souffrant/corps mort est également reprise dans les Stances VII, où l’amant blessé est exposé à la manière d’un cadavre:

Puisque le cors blessé, mollement estendu
Sur un lit qui se courbe aux malheurs qu’il suporte
Me fait venir au ronger, et goûster mes douleurs.
Mes membres, jöissez du repos pretendu
Tandis l’esprit lassé d’une douleur plus forte
Esgalle au cors bruslant ses ardentes chaleurs.

Le cors vaincu se rend, et lassé de souffrir
Ouvre au dart de la mort sa tremblante poitrine,
Estallant sus un lit ses miserables os,
Et l’esprit qui ne peult pour endurer mourir,
Dont le feu violant jamais ne se termine,
N’a moien de trouver un lit pour son repos.⁵¹⁸

Dans ce poème, Aubigné exploite le parallélisme entre la souffrance du corps malade et celle de l’âme amoureuse, thème qui lui permet à nouveau d’exprimer dans une terminologie corporelle une douleur du cœur. Outre ce rapprochement entre le corps amoureux et le cadavre, Aubigné réoriente l’image en adoptant une expression directe étrangère aux poèmes pétrarquistes.⁵¹⁹ Selon la définition de Claude Blum que nous avons adoptée dans cette étude, le macabre est une figuration directe de la mort⁵²⁰ ; le caractère direct des vers cités ci-dessus les rapproche donc d’une description macabre. Par ailleurs, l’aspect macabre est renforcé par l’omniprésence de la mort dans le portrait de l’homme malade d’amour : il est question de « la fin de ma vie » (v.13), le corps du poète « [o]uvre au dart de la mort sa tremblante poitrine » (v.8) et il finit par désirer « Mon cors en un tombeau » (v.36). Aubigné prolonge donc le *topos* pétrarquiste de l’analogie entre la fièvre du corps et la fièvre amoureuse en y inscrivant la figure du cadavre.

Selon François Rouget, le corps de l’amant qui se donne à voir dans ces pièces est avant tout caractérisé par un état pathologique : « misanthropie, désir de mort, *physionomie macabre* ». ⁵²¹ Pourquoi macabre ? Parce qu’il s’agit d’un corps qui est dévoilé, qui expose sa

⁵¹⁷ Voir Marie-Madeleine Fragonard, « Présentation », in *Corpus Dolens. Les représentations du corps souffrant du Moyen-Âge au XVII^e siècle*, études réunies par Luc Borot et Marie-Madeleine Fragonard, Montpellier, Presses de l’Université Paul-Valéry Montpellier III, 2002, p.8 : « l’objet très réel se charge de transmettre au lecteur les sensations brutes, que développent ensuite des adjectifs ».

⁵¹⁸ Stances VII, v.1-12.

⁵¹⁹ Voir Jeanneret, « Les styles d’Agrippa d’Aubigné », *op.cit.*, p.256, à propos de la poésie pétrarquiste : « L’expression n’y est jamais directe ».

⁵²⁰ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.30.

⁵²¹ Rouget, *op.cit.*, 1997, p.11 (nous soulignons).

souffrance physique en exhibant ce qu'il a de plus horrible. Selon nous, le corps albinéen mérite bien l'étiquette macabre, puisqu'il n'est pas simplement le corps d'un amant languissant, plaintif et malade, mais qu'il présente des traits physiques qui font de lui un homme presque mort. Par ailleurs, le poète insiste de manière quasi-obsessionnelle sur l'ouverture du corps, geste fondamentalement macabre qui se manifeste principalement à travers le motif du cœur mis à nu.

4.3.2 Le cœur mis à nu

Parmi les *topoi* pétrarquistes remaniés sous la plume d'Aubigné, celui de la séparation du cœur et du corps s'impose comme le plus intéressant pour notre recherche. En effet, ce motif a une dimension essentiellement corporelle dont la réécriture accentue l'aspect physiologique. Par ailleurs, le geste de déchirement qui domine le *topos* permet au poète de développer son potentiel violent en y ajoutant des touches macabres qui radicalisent l'image. Étudions d'abord les Stances VI de plus près, qui illustrent cette radicalisation opérée par le macabre dans ce processus de réécriture.⁵²² Cette pièce, considérée comme l'une des plus belles et des plus désespérées du recueil, met en scène ce motif en insistant sur la violence physique de l'image qui contraste avec la préciosité du thème, en particulier dans les premières strophes :

J'ouvre mon estommac, une tumber sanglante
De maux enseveliz : pour Dieu, tourne tes yeux,
Diane, et voy au fond mon cueur party en deux
Et mes poumons gravez d'une ardeur violente,

Voy mon sang escumeux tout noircy par la flamme,
Mes os secz de lancements en pitoiable point
Mais considere aussi ce que tu ne vois point,
Le reste des malheurs qui sacagent mon ame.

Tu me brusle et au four de ma flame meurtriere
Tu chauffes ta froideur : tes delicates mains
Atizent mon brazier et tes yeux inhumains
Pleurent, non de pitié, mais flambantz de cholere.

A ce feu devorant de ton yre alumée
Ton œil enflé gemist, tu pleures à ma mort,
Mais ce n'est pas mon mal qui te deplaist si fort :
Rien n'attendrit tes yeux que mon aigre fumée.

⁵²² Voir Mathieu-Castellani, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *op.cit.*, p.83 : « Les Stances (notamment VI et VIII) mettent en scène le geste spectaculaire de l'ouverture sanglante d'un estomac devenu autel sur lequel est sacrifié le corps d'une victime innocente ».

Au moins après ma fin que ton ame apaisée
Bruslant le cuer, le cors, hostie à ton courroux,
Prenne sur mon esprit un suplice plus doux,
Estant d'yre en ma vie en un coup espuisée.

« Choc » de lecture⁵²³ dès le premier vers : l'ouverture de la poitrine⁵²⁴ et l'apparition du tombeau sanglant ne nous font pas entrer dans le poème *in medias res*, mais *in medios horrores* – directement dans l'horreur. Pourquoi cette ouverture si immédiatement concrète et brutale? Ce geste de dévoilement radical qui convertit les parties du corps en signes lisibles, doit forcer l'aimée à constater *de visu* les brûlures qui rongent le cœur du poète – le geste représente ainsi « ce besoin qu'éprouve le poète de montrer l'empreinte de sa souffrance ». ⁵²⁵ Ce poème est en effet dominé par un goût profond de l'ostentation et par une attirance très albinéenne pour le cérémonial des tortures.⁵²⁶ Par ailleurs, il rappelle des gestes sacrificiels de la Bible, un parallèle qui place Diane dans une position de déesse « bien plus affamé[e] de sang et de sacrifice que le Dieu de David ». ⁵²⁷

Aubigné fait preuve d'un grand souci de précision comme le montre l'énumération des différentes parties du corps dans les premières strophes : « estomac » (v.1), « yeux » (v.2), « cœur » (v.3), « poumons » (v.4), « sang » (v.5), « os » (v.6). Tout le corps est donc rendu présent dans cette anatomie macabre de l'amour malheureux. Cette insistance sur l'anatomie crée un mouvement vers l'intérieur du corps qui nous permet de voir dans le geste d'ouverture mis en scène ici une analogie au geste de la dissection.⁵²⁸ Par ailleurs, le poète allie la minutie anatomique à un appel insistant envers le destinataire du poème, une injonction de voir : *tourne tes yeux, vois, considère*. Cette insistance

construit d'emblée une scène dramatique où les rapports de sujétion et de domination entre deux personnages s'expriment par la maîtrise de la vue [...] : forcer à voir qui ne veut pas voir, c'est s'assurer de l'autre, le posséder.⁵²⁹

Cet appel renouvelé à voir ainsi que la présence des détails anatomiques permettent à la figure rhétorique de l'*enargeia* de placer le lecteur sur le même plan que le destinataire du

⁵²³ Voir Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.7.

⁵²⁴ « Estomac » signifie « poitrine », voir Huguet, *op.cit.*

⁵²⁵ Gusai, *op.cit.*, p.80.

⁵²⁶ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.134.

⁵²⁷ Eichel-Lojkine, *op.cit.*, p.269. Il s'agit notamment du psaume 51 (ps. 50 dans la Vulgate), voir Clément Marot, *Cinquante pseumes de David* (v. 16-19), éd. crit. G. Defaux, Champion, 1995, p.145 :

Si tu voulois sacrifice mortel

De boucz et beufz, et conte tu en fisses,

Je l'eusse offert : mais en Temple n'autel,

Ne te sont point plaisans telz sacrifices.

⁵²⁸ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.135.

⁵²⁹ *Ibid.*, p.134-135.

poème : nous sommes également forcés de voir l'horrible geste qui se déroule devant nos yeux. Aubigné parvient ainsi à substituer à la qualité métaphorique de l'image une présence physique et un geste qu'il faut prendre littéralement, dans leur dimension corporelle.⁵³⁰ En effet, le cœur n'est pas séparé du corps comme dans les versions plus traditionnelles du *topos*, mais c'est le corps qui s'ouvre pour montrer le cœur : s'opère ainsi une inversion de l'image, un remaniement des éléments qui mettent en relief la violence du geste désespéré. Dès le premier vers, nous quittons ainsi le monde des simples menaces et nous nous lançons, avec le sujet lyrique, directement dans une action sous le signe du sanglant.

Le mouvement qui domine le poème est à la fois violent et ostentatoire ; violent puisqu'il attente à l'intégrité corporelle, et ostentatoire puisqu'il s'agit de *faire voir* la souffrance. Le poète insiste de nombreuses fois sur le sens de la vue lorsqu'il apostrophe Diane, d'abord en nommant l'organe privilégié (*tes yeux*, v.2), puis en répétant le verbe *voy/vois* trois fois (v.3, 5 et 7). Cette insistance a un double effet. Tout d'abord, elle met l'accent sur le fait que l'action violente du poète n'a de fonction que si la bien-aimée la voit.⁵³¹ Mais l'insistance sur la vue fonctionne également, à notre avis, comme une insistance sur le macabre : les détails horribles et choquants rendent le corps souffrant de l'amant pratiquement palpable, visible et présent devant nous dans toute sa laideur, au moment le plus douloureux. En effet, les quatre dénominations relatives à la vue que nous avons relevées n'apparaissent qu'en relation avec les organes défaits : *mon cueur party en deux* (v.3), *mes poumons gravez* (v.4), *mon sang escumeux* (v.5), *Mes os secz* (v.6). À travers l'acte macabre de l'ouverture de la poitrine,

le locuteur veut contraindre le juge-arbitre-témoin à attester la véracité d'un discours inscrit dans les marques corporelles comme autant de lettres sanglantes [,] à *voir* ce qu'il ne veut pas voir ;⁵³²

Comme l'indiquent les précisions anatomiques et physiologiques, le corps peint ici est un corps déformé, rendu malade par la souffrance amoureuse. Il s'agit d'un corps dont le sang semble empoisonné par un venin amoureux (« *tumbe sanglante / De maux enseveliz* », « *mon sang escumeux* »), un corps mélancolique (« *noircy* », « *os secz de langesurs* »), un corps gravement marqué et brûlé par la flamme de l'amour. Ce dernier motif subit également un renouvellement albinéen sous le signe de la violence. La description du motif suit un mouvement de crescendo, où la force de la flamme devient de plus en plus intense : elle

⁵³⁰ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, op.cit., p.211 : « Ce qui est habituellement une hypothèse devient ici réalité ».

⁵³¹ Voir Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, op.cit., p.335 : « le cœur mis à nu n'a de valeur que s'il est vu ».

⁵³² Mathieu-Castellani, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », op.cit., p.78.

commence par graver « d'une ardeur violente », puis elle noircit, brûle et chauffe avec une flamme qui est devenue « meurtrière » (v.9) et dont le feu dévore par une « yre alumée » (v.13), pour enfin brûler, non pas uniquement le cœur, mais tout le corps de l'amant, « hostie à ton courroux » (v.18). La scène violente conduit donc à une réduction du corps amoureux à un corps mort, ouvert, brûlé, noirci, dévoré – un corps macabre.

À l'arrière-plan de ce poème, un code néo-pétrarquiste s'impose, un motif traditionnel où un destinataire adresse à un destinataire un discours persuasif, à la manière des *topoi* du type « *je te donne mon amour, je te donne ces vers* ». ⁵³³ Mais le code se voit ici renouvelé dès le premier vers, où le dialogue entre le bourreau et la victime se met en place. Ainsi, une déclaration d'amour se voit transformée en un mouvement d'auto-destruction, lorsque la métaphore précieuse est remplacée par un geste physique et sanglant. ⁵³⁴ Il y a donc radicalisation du *topos*, dans le passage qui a lieu du niveau métaphorique au niveau littéral. ⁵³⁵ En effet, les images macabres permettent, grâce aux détails corporels, au destinataire de montrer la souffrance du cœur, véritable et sanglante, et de rendre ainsi la déclaration désespérée puissante et efficace, puisqu'elle est devenue réalité physique, palpable.

Le motif du cœur mis à nu est également mis en scène dans un *topos* semblable, celui du cœur de l'amant arraché du corps par l'éloignement de celle qu'il aime. Cette image est aussi renouvelée par Aubigné, notamment dans le Sonnet L (v.1-8) :

Quand du sort inhumain les tenailles flambantes
Du milieu de mon corps tirent cruellement
Mon cœur qui bat encor' et pousse obstinement,
Abandonnant le corps, ses plaintes impuissantes,
Que je sen de douleurs, de peines violentes !
Mon corps demeure sec, abattu de torment
Et le cœur qu'on m'arrache est de mon sentiment,
Ces partz meurent en moy, l'une de l'autre absentes.

Le thème pétrarquiste du cœur arraché se voit ici réactivé par l'insistance sur la réalité physique de l'image, transmise notamment par l'intermédiaire des mentions saisissantes des

⁵³³ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.58. Voir Eichel-Lojkine, *op.cit.*, p.261 : « Chez Pétrarque, on rencontre fréquemment l'idée que le poète donne sa foi, ses vers, son livre, et même éventuellement sa dépouille à l'aimée [...] [d]ans une variante qu'on pourrait dire atténuée du dispositif qui sera imaginé par d'Aubigné deux siècles et demi plus tard » et p.273 : « Le motif du sacrifice, si présent dans *L'Hécatombe à Diane*, [...] ne fait que prendre au sens propre une métaphore pétrarquiste (je te donne mon cœur, mon corps...) ».

⁵³⁴ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.58: « Le locuteur y parle en tant que victime, liée au bourreau bien-aimé par le jeu sado-masochiste ».

⁵³⁵ Voir Eichel-Lojkine, *op.cit.*, p.276 : « C'est un procédé fréquent chez d'Aubigné que de prendre au sens propre des métaphores pétrarquistes ».

« tenailles flambantes » et des « peines violentes », ainsi que par la violence du verbe « arracher », qui insiste sur la dimension brutale et soudaine du morcellement. Ici, le poète transpose à nouveau l'image du niveau métaphorique au niveau littéral :

[...] le cœur perd son caractère abstrait de siège du sentiment et de la volonté ; il devient un organe vivant, encore vivant [...] au moment du supplice [...] : le cœur bat encore, il exerce sa fonction physiologique réelle.⁵³⁶

Ainsi, la vérité du discours et l'authenticité des sentiments sont inscrites dans les marques corporelles et macabres du texte.⁵³⁷ Pourquoi macabres ? Parce que le geste dominant du poème est celui de l'ouverture du corps et de l'ostentation du corps intérieur : l'intégrité du corps amoureux est rompue et son intérieur sanglant exposé.⁵³⁸ La mutilation dont nous sommes forcés d'être les témoins devient ainsi insupportable, de fait de l'insistance sur les détails sanglants du supplice amoureux.

Dans les Stances II, le même *topos* est employé pour exprimer le tourment de l'absence, mais à nouveau, Aubigné renouvelle ce motif en lui conférant un espace métaphorique plus concret⁵³⁹, plus frappant (v.9-16) :

Ha ! cors vollé du cueur, tu brusle sans ta flamme,
Sans esprit je respire et mon pis et mon mieux,
J'affecte sans vouloir, je m'anyme sans ame,
Je vis sans avoir sang, je regarde sans yeux.
[...]
Et le cors delaissé ne veult que le sercueil.

Nous sommes toujours dans le domaine du macabre ici, avec la mise en scène d'un corps qui se défait petit à petit. À nouveau, la souffrance amoureuse est vécue comme une réalité physique, si puissante qu'elle désintègre le corps au point d'en faire un cadavre : les deux derniers vers cités ici dressent ainsi le portrait d'un corps sans cœur, dépourvu de sang et énucléé – tout ce qu'il lui reste à faire, c'est attendre le cercueil.⁵⁴⁰

⁵³⁶ Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, op.cit., p.328.

⁵³⁷ Voir le commentaire de Weber à propos de ce poème : « le réalisme charnel transforme les thèmes les plus rebattus, comme celui du cœur de l'amoureux pris ou arraché par la dame, en *violence macabre* » (Weber, « Transformations des thèmes pétrarquistes dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », op.cit., p.179, nous soulignons).

⁵³⁸ Selon Kathleen A. Perry, ce poème crée un parallèle violent entre les effets de la cruauté de Diane et les actes de tortures pratiqués par les autorités catholiques, une interprétation qui renforce encore davantage le caractère authentique des images (Perry, op.cit, p.111).

⁵³⁹ Voir Jeanneret, « Les styles d'Agrippa d'Aubigné », op.cit., p.256 : « il exploite le concret pour en tirer de suggestives comparaisons ou pour donner du tourment du poète une image frappante ». Voir aussi Gray, op.cit., p.337 : « Le schéma généralement abstrait et conventionnel du discours amoureux prend une réalité vivante par l'assimilation audacieuse du poète aux horreurs de sa propre expérience ».

⁵⁴⁰ Voir Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, op.cit., p.330 : « Le corps « vollé du cœur » est déjà un corps mort, avant la mort, et sa vie artificielle est supplice ».

Cet extrait témoigne d'une réécriture particulière du lieu commun certes, mais d'un remaniement qui n'est pas encore conduit jusqu'à son paroxysme. Dans les Stances III, le motif est repris, dans une chorégraphie plus frappante, à nouveau dominée par des détails physiques (v.1-15) :

A longs filetz de sang, ce lamentable cors
Tire du lieu qu'il fuit le lien de son ame,
Et séparé du cuer qu'il a laissé dehors
Dedans les fors liens et aux mains de sa dame,
Il s'enfuit de sa vie et cherche mille morts.

Plus les rouges destins arrachent loin du cuer
Mon estommac pillé, j'espanche mes entrailles
Par le chemin qui est marqué de ma douleur :
La beauté de Diane, ainsy que des tenailles,
Tirent l'un d'un costé, l'autre suit le malheur.

Qui me voudra trouver destourne, par mes pas,
Par les buissons rougis, mon cors de place en place :
Comme un vaneur baissant la teste contre bas,
Suit le sangler blessé aisement à la trasse
Et le poursuit à l'œil jusqu'au lieu du trespas.

Dans ce poème, nous entrons encore une fois directement dans l'horreur, palpable, sensible, charnelle, dès le premier vers. À nouveau, l'accent est mis sur le corps orphelin, qui a perdu son cœur, et dont il ne reste plus qu'un lamentable tas sanglant. Le poète se compare à une bête traquée, rabattue et saignante, une image qui remonte à l'Antiquité. Encore une fois, Aubigné refuse de s'inscrire servilement dans cette tradition et choisit d'exploiter la potentialité violente de cette image à travers une figuration réaliste, horriblement précise, qui place l'ouverture du corps au cœur de la souffrance amoureuse. En effet, la perte du cœur a laissé un trou dans le corps de l'amant, dont l'intérieur devient désormais exhibé.

Henri Weber souligne que « l'originalité de d'Aubigné est dans la matérialisation extrême de l'image »⁵⁴¹ : selon nous, cet effet matériel provient des détails macabres tels que les « longs filetz de sang », l'« estommac pillé », l'exposition des « entrailles ». En effet, toutes ces références participent de l'ouverture brutale et violente du corps, exhibant avec insistance son intérieur repoussant. Les détails de l'ouverture renforcent tous le caractère macabre du corps, notamment en insistant sur la matière épaisse et coagulée du sang et sur la violence du geste à travers l'emploi du verbe « arrachent ». Par ailleurs, ces précisions physiologiques remplacent l'imagerie métaphorique par un corps affreusement réel :

⁵⁴¹ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, op.cit., p.194.

L'image s'efface sous la violence crue du geste décrit, comme, dans le même temps, le cœur perd son caractère semi-abstrait (lieu du sentiment), pour devenir estomac, réalité purement charnelle.⁵⁴²

Nous voyons dans l'ouverture du corps et dans l'ostentation du cœur sanglant qui traverse le *Printemps* de manière obsessionnelle la volonté albinéenne d'établir un témoignage convaincant de sa souffrance :

Au tribunal d'amour, après mon dernier jour,
Mon cœur sera porté, diffamé de brulures,
Il sera exposé, on verra ses blesseures,⁵⁴³

Si vous voyiez mon cœur ainsi que mon visage,
Vous le verriez sanglant, transpercé milles fois,
Tout brûlé, crevassé, vous seriez sans ma voix,
Forcer à me pleurer, et briser votre rage.⁵⁴⁴

Ces deux extraits illustrent à nouveau l'accent mis sur le regard et l'importance de montrer la plaie ouverte, d'exposer le cœur brisé comme témoignage visuel et palpable de la souffrance. Les deux exemples fournissent chacun des détails précis concernant l'état physique de ce cœur ; tous ces détails, amplifiant l'horreur de la scène, pointent dans la même direction – celle d'un cœur mutilé, troué, torturé.⁵⁴⁵

Tous ces exemples du motif du cœur mis à nu illustrent la volonté d'Aubigné de dépasser la plainte traditionnelle des *topoi* pétrarquistes, en la remplaçant par un discours qui veut convaincre la bien-aimée de la sincérité d'un cœur et d'un corps souffrants : « la mise à nu attestera la vérité d'une passion non feinte, en guise de « preuve d'amour » irrécusable ». ⁵⁴⁶ Aubigné rend ainsi le geste de mise à nu du cœur amoureux plus saisissant et introduit un revirement dramatique. Le motif occupe une place importante au sein du recueil et résume en quelque sorte, selon Gisèle Mathieu-Castellani, le credo de tout le recueil :

Innocent, je suis martyrisé par toi ; coupable, je me livre moi-même au martyre, mais en t'imposant de me voir ouvert et sanglant, je te punis de ta froideur au prix de ma souffrance : tel est à peu près le discours du *Printemps* [...].⁵⁴⁷

⁵⁴² Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, *op.cit.*, p.331. Plus loin dans son analyse, à la même page, Mathieu-Castellani précise également que « [l]e cœur arraché est un cœur déchiré, partagé, matériellement divisé ».

⁵⁴³ Sonnet C, v.1-3.

⁵⁴⁴ Sonnet XCIV, v.1-4.

⁵⁴⁵ Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, *op.cit.*, p.333, remarque que « l'insistance sur les détails horribles masque l'aspect quasiment allégorique de la représentation, qui n'est pas sans rappeler l'iconographie du Christ souffrant ».

⁵⁴⁶ Mathieu-Castellani, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *op.cit.*, p.79. Voir aussi Eichel-Lojkine, *op.cit.*, p.266 : « des organes qui portent les symptômes d'une passion amoureuse à toute épreuve ».

⁵⁴⁷ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.59.

L'ouverture du corps et l'exhibition des plaies amoureuses, gestes macabres par excellence, sont donc les mouvements fondamentaux du *Printemps*. Mais le texte reste, comme nous l'avons déjà suggéré, marqué par une autre expérience que celle de l'amour perdu : en effet, l'expérience de la guerre redouble la violence des images, une violence que nous retrouverons plus tard dans l'œuvre d'Aubigné, notamment dans *Les Tragiques*. Est-il dès lors possible d'analyser l'importance des images macabres dans *Le Printemps* comme une annonce de ce qui est à venir ? Aubigné, va-t-il, avec *Le Printemps*, jusqu'au bout de son élan ? Pour clore ce chapitre, étudions comment les deux textes principaux de l'œuvre albinéenne se voient liés par un crescendo de plus en plus violent, de plus en plus macabre.

4.4 Le Printemps, précurseur des Tragiques

Comme le souligne Jacques Bailbé, *Le Printemps* « annonce et prépare *Les Tragiques*, et il est coloré, comme ces derniers, par les ruisseaux de sang de la Saint-Barthélemy ». ⁵⁴⁸ En effet, *Les Tragiques* semblent se servir de l'expérience d'écriture du *Printemps* et il est possible de reconnaître dans les deux textes albinéens d'importants liens de parenté, en particulier en ce qui concerne la violence du langage, la corporalité de l'écriture et la nature sanglante des images. Rappelons que les références à la guerre civile sont nombreuses déjà dans les sonnets du *Printemps*, dans lesquels Aubigné choisit souvent un vocabulaire militaire. Le passage suivant établit ainsi une comparaison entre la guerre et le combat amoureux :

Ouy, mais ainsi qu'on voit en la guerre civile
 Les debats des plus grands, du foible et du vainqueur
 De leur douteux combat laisser tout le malheur
 Au corps mort du païs, aux cendres d'une ville,
 Je suis le champ sanglant où la fureur hostile
 Vomit le meurtre rouge, et la scytique horreur
 Qui saccage le sang, richesse de mon cœur,
 Et en se debattant font leur terre sterile. ⁵⁴⁹

Ici, le poète dresse un parallèle efficace entre sa perte amoureuse et la guerre civile, et entre son corps et le champ de bataille. Dans ce passage « l'expérience guerrière contamine l'expérience amoureuse, l'une empruntant les mots de l'autre pour formuler sa

⁵⁴⁸ Jacques Bailbé, *Agrippa d'Aubigné. Poète des Tragiques*, Caen, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Caen, 1968, p.xiii.

⁵⁴⁹ Sonnet VIII, v.1-8.

souffrance »⁵⁵⁰ : ainsi, la vigueur violente des évocations devient dépourvue de toutes traces de galanterie et de jeux rhétoriques. Nous percevons ici une grande acuité portée par la précision des verbes (« vomit », « saccage », « débattant ») et par les images violentes suggérées par « la scythique horreur », « le champ sanglant »⁵⁵¹ et « le meurtre rouge ». Ces groupes nominaux suggèrent tous une atmosphère macabre, mise encore davantage en relief par la personnification du pays en « corps mort ».⁵⁵² La puissance des images corporelles associées à la mort trace ainsi un parallèle entre un amour blessé et un pays en proie à une guerre sanglante.

Bien que nous ayons choisi de lire et de considérer *Le Printemps* comme un recueil de poèmes d'amour, il est possible de l'envisager autrement, en optant soit pour une lecture théologique du recueil, soit pour une lecture qui voit dans le portrait de la cruelle Diane la dénonciation de l'église catholique, comme le fait Kathleen A. Perry, soulignant ainsi que ce sont les images de tourment qui dominent l'œuvre et non les images d'amour.⁵⁵³ Si l'on adopte cette perspective, la continuité entre *Le Printemps* et *Les Tragiques* devient plus manifeste :

[...] even if d'Aubigné began his love poetry in his adolescence, he never really abandoned it. [...] He revised and augmented *Le Printemps* even as he was creating and revising his more famous works, *Les Tragiques* and the *Histoire Universelle*. This concurrent mode of composition is made evident [...] by striking similarities in subject and theme between some of these poems and the epic [...]. In this way, *Le Printemps* becomes a part of the Calvinist narrative of the epic, and an integral part of d'Aubigné's conception of himself as the spokesman for the French Calvinists.⁵⁵⁴

La véhémence du *Printemps* peut ainsi être comparée à la violence d'expression des *Tragiques*, les deux œuvres étant également marquées par cette subjectivité lyrique et cette impression d'authenticité qui rendent la lecture albinéenne si intense.⁵⁵⁵ L'écart entre les deux recueils est réduit par leurs ressemblances thématiques et stylistiques : « Les considérations sur la tyrannie, la technicité militaire du langage cherchent à injecter une énergie dans la langue exsangue du néo-pétrarquisme [,] les coups de rage ».⁵⁵⁶ De plus, bien que les poèmes

⁵⁵⁰ Ferrer, *op.cit.*, p.452.

⁵⁵¹ Voir Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, *op.cit.*, p.338 : « le champ ensanglanté est l'image même du cœur, ulcère saignant ».

⁵⁵² Voir *Les Tragiques*, *éd.cit.*, I, 321-324 et 586 (« La ville est un corps mort [...] »). Le motif des « villages cadavres » revient souvent dans les deux recueils, voir *ibid.*, I, 605 : « Noz villes sont charogne [...] ».

⁵⁵³ Perry, *op.cit.*, p.112.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p.122.

⁵⁵⁵ Voir Fanlo « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate, ou les deux visages du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.137.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.145.

appartiennent à un mode différent⁵⁵⁷, la situation dramatique semble être la même dans les deux recueils : il s'agit du triangle bourreau, victime, témoin, ce dernier rôle étant endossé pas le lecteur.⁵⁵⁸ Dans cette relation triangulaire que l'on retrouve dans les deux ouvrages, il semble que le lien principal qui unisse les trois protagonistes soit la *violence*, violence avant tout animée par une énergie macabre.⁵⁵⁹

James Sacré souligne la prédominance du mot « sang » à la fois dans *Les Tragiques* et *Le Printemps*.⁵⁶⁰ Mathieu-Castellani le constate également : « Le sang ruisselle dans *Les Tragiques*, et c'est normal, dit-on, mais il ruisselle aussi dans *L'Hécatombe* ». En effet, il y a, dans la poésie albinéenne, une véritable « obsession de l'image sanglante » et de la couleur rouge sang.⁵⁶¹ Sacré mentionne explicitement le rapport qui existe entre « le sang, la violence et le macabre » et voit, comme d'autres critiques avant lui, dans la prédominance de ce motif une empreinte de l'expérience de la guerre.⁵⁶² L'importance, la récurrence, la force et la variété du motif du sang, qui devient « une métaphore motivée, une image coercive »⁵⁶³ au sein du texte, lui confèrent la fonction de témoin, de signe de toute une esthétique macabre : « le *sang* [...] témoigne de façon irrécusable, comme dans toute l'œuvre d'Aubigné, de la violence insupportable, il marque le martyr en le signalant à l'œil comme *preuve* ». ⁵⁶⁴ Il symbolise en effet aussi le martyr, qui joue un rôle significatif dans les deux œuvres :

The martyred poetry [...] cannot die, just as the Protestant martyrs depicted in *Les Tragiques* gain immortality through their acts of self-sacrifice. [...] D'Aubigné returns frequently to this notion of martyrdom in relation to his love for Diane, and this notion is always expressed in the language of the Protestant struggle.⁵⁶⁵

Les ressemblances qui unissent les deux œuvres principales d'Aubigné sont donc nombreuses.⁵⁶⁶ Gisèle Mathieu-Castellani attire notre attention sur l'une d'elles : l'acte de « *pro-testation* », exprimé à travers un même schème dynamique.⁵⁶⁷ Un même ton

⁵⁵⁷ Mode galant ou dramatique dans *Le Printemps*, mode tragique dans *Les Tragiques* (voir Mathieu-Castellani, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *op.cit.*, p.80).

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.77.

⁵⁵⁹ Voir Gray, *op.cit.*, 1993, p.341 : « L'Eros du *Printemps* a préparé les *Tragiques* par la fougue qui s'y manifeste, l'évocation des guerres et des véritables morts ».

⁵⁶⁰ Voir James Sacré, *Un sang maniériste. Étude structurale autour du mot « sang » dans la poésie lyrique française de la fin du seizième siècle*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p.84.

⁵⁶¹ Weber, « Introduction », in Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, *op.cit.*, p.124 et 165.

⁵⁶² Sacré, *op.cit.*, p.72. Voir aussi Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1964, p.121 : « l'expérience de la guerre et du sang versé colore presque toute la poésie de son *Printemps* ».

⁵⁶³ Ferrer, *op.cit.*, p.453.

⁵⁶⁴ Mathieu-Castellani, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *op.cit.*, p.82 et 84.

⁵⁶⁵ Perry, *op.cit.*, p.111.

⁵⁶⁶ Voir Ferrer, *op.cit.*, p.455 : « Au cœur du *Printemps* émerge donc une conscience poétique qui cristallisera dans les vers des *Tragiques* ».

⁵⁶⁷ Mathieu-Castellani, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *op.cit.*, p.77.

protestataire anime les deux textes, bien que cette protestation soit dirigée contre deux « ennemis » différents. Cette tonalité, fondée sur un dynamisme agressif et violent, semble portée par un élément rhétorique choquant et évocateur : le macabre, qui donne la pointe nécessaire à l'attaque poétique.

Il s'agit en effet d'une attaque, aussi bien dans *Le Printemps* que dans *Les Tragiques*. Tout au long de ce chapitre, nous avons vu comment l'esthétique macabre s'inscrit, comme une tâche de sang indélébile, au sein de l'attaque désespérée contre Diane, lui donnant ainsi une nouvelle intensité. Cette force est également sensible dans le poème tragique, qui fait de l'attaque la condition première de l'ouvrage. Dans cette attaque, il s'agit d'émouvoir, de provoquer, de faire réagir à travers une écriture dont nous avons déjà étudié les prémisses. En effet,

[d]u *Printemps* aux *Tragiques*, par la violence de l'horrible, se déclare une même volonté de forcer la réalité à se découvrir, un même dessein de *faire brèche* [...], d'ouvrir les cœurs, les corps, le monde.⁵⁶⁸

Ainsi, l'ouverture du corps unit les deux ouvrages dans un même geste, fondamentalement macabre. Examinons à présent comment ce geste se manifeste au sein des *Tragiques*.

⁵⁶⁸ Mathieu-Castellani, *Le corps de Jézabel*, op.cit., p.57. Voir aussi Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, op.cit., p.334 : « du *Printemps*, épineuse fleur d'une jeunesse amoureuse, aux *Tragiques* de la maturité engagée, nulle rupture, mais l'approfondissement d'une même recherche ».

5. Les Tragiques – polémique et violence macabres

5.1 Un texte violent

5.1.1 L'inscription de la guerre

Dans le chapitre sur *Le Printemps*, nous avons accordé beaucoup d'importance à la violence du langage – violence typiquement albinéenne – et nous avons essayé de démontrer comment le macabre constituait un élément significatif de ce langage fondamentalement corporel. Nous venons également de voir qu'il existe de nombreux points convergents entre *Le Printemps*, texte de haine amoureuse et de souffrance personnelle, et *Les Tragiques*, texte de haine politique et de souffrance collective. Les échos qui nous mènent d'un texte à l'autre sont avant tout l'attaque et la protestation, deux tonalités qui sont articulées avec une énergie semblable dans tout l'œuvre d'Aubigné. Mais malgré ces convergences et ces similitudes, *Les Tragiques* restent fondamentalement différents du *Printemps* : le contexte historique, qui n'est présent qu'en arrière-plan dans le recueil à Diane, s'impose désormais au premier plan du poème tragique et devient le prisme à travers lequel il est nécessaire d'aborder le texte. Dans ce chapitre, nous allons d'abord nous concentrer sur la construction de la violence du langage au sein des *Tragiques*, pour ensuite vouer une attention particulière au rôle du corps macabre dans le texte. Par ailleurs, nous allons chercher à mettre en place les données de ce que nous appelons la « polémique macabre » des *Tragiques*, pour enfin étudier le rôle du macabre dans la mise en scène d'un récit véridique de la guerre.

Bien que *Les Tragiques* ne soient pas publiés avant 1616, alors que les premières guerres de religion (1559-1598) sont officiellement achevées depuis longtemps, la rédaction du poème est entreprise dès 1577, en pleine période de crise, d'abord par un poète blessé⁵⁶⁹, ensuite par un soldat, qui combat à pied ou à cheval.⁵⁷⁰ Le statut particulier d'Aubigné au sein de cette guerre civile mérite d'être précisé avant d'aborder le texte lui-même. En effet, l'auteur de l'épopée du peuple protestant⁵⁷¹ fait non seulement partie de ce peuple dont il

⁵⁶⁹ *Sa vie à ses enfants*, éd.cit., p.103.

⁵⁷⁰ *Aux lecteurs*, v.88-90 : « les plus gentilles de ses piéces sortoient de sa main, ou à cheval, ou dans les tranchees ».

⁵⁷¹ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », in *Cahiers Textuel* n° 27, *Agrippa d'Aubigné – Les Tragiques (Livres VI et VII)*, Actes de la journée d'étude du 7 novembre 2003, textes réunis par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes, Université Paris 7 – Denis Diderot,

devient le porte-parole, mais il participe également au conflit dont il se fait témoin. Ainsi, le poète est doublement inscrit dans le texte et, contrairement aux plaintes du *Printemps*, ses plaintes et ses attaques ont désormais une signification à la fois personnelle *et* collective. Dans *Les Tragiques*, le statut de l'auteur est particulier, puisque le poète-soldat est mû par un violent désir de « ranimer des passions éteintes ». ⁵⁷² La substitution de la plume à l'épée ne passe pas inaperçue ⁵⁷³ : elle laisse des marques profondes dans le texte et renforce la violence du langage que nous avons déjà remarquée dans le recueil amoureux.

Dans son *Histoire Universelle*, Aubigné donne des détails concernant sa carrière militaire qui cherchent à attester que son témoignage est bien fondé sur une longue expérience des champs de bataille : selon ses dires, il a en effet été depuis 1562 jusqu'à la fin de sa vie, « soldat 54 ans, capitaine 50, Mestre de camp 44 et Mareschal de camp 32 années ». ⁵⁷⁴ Même si la guerre a laissé des empreintes profondes dans toute l'œuvre du poète huguenot ⁵⁷⁵, *Les Tragiques* restent dans ce domaine un texte privilégié : « Nous avortons ces chants au milieu des armées », proclame-t-il au premier livre (I, 70). Il semble donc que ce soit ici que s'impose avec le plus de force la poétique violente de la guerre, engendrant une irruption d'images macabres qui, nous allons le voir, s'inscrivent logiquement dans cette écriture. L'expérience des champs de bataille, des lieux de massacres, d'un pays ravagé, constitue toutes des événements-clés de la vie du soldat Aubigné et s'impose par conséquent dans le texte qui en fait le récit. ⁵⁷⁶

La guerre civile, qui dépasse ici le statut d'arrière-plan et occupe désormais le devant du texte, est vécue par la population huguenote comme une violence imposée. ⁵⁷⁷ La réponse textuelle de ce peuple victime à ses yeux d'une injustice sanglante, réponse conçue à la fois comme contre-attaque et comme vengeance, devra s'armer d'un langage qui reflète la fureur

2004, p.91 : « *Les Tragiques* composent une épopée, mais une épopée des temps modernes, la geste flamboyante du petit peuple protestant persécuté par les catholiques ».

⁵⁷² Voir *ibid.*, p.102.

⁵⁷³ Voir Gilbert Schrenck, « Agrippa d'Aubigné et la vérité dans le livre II des *Tragiques* », in *Cahiers Textuel* n°9, *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Actes de la journée d'étude Agrippa d'Aubigné, 9 novembre 1990, réunis et présentés par Françoise Charpentier, Université de Paris VII, 1991, p.57 : « le combat par la plume n'est que l'autre versant de celui mené, à la même époque, par l'épée durant les guerres civiles ».

⁵⁷⁴ Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, éd. André Thierry, Genève, Droz, 1981, tome I, p.19.

⁵⁷⁵ Voir André Thierry, « L'homme de guerre dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », in *L'homme de guerre au XVI^e siècle*, Actes du colloque de l'Association RHR, Cannes, 1989, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1992, p.143 : « La guerre a accompagné Agrippa d'Aubigné tout au long de sa vie et marqué profondément son œuvre ».

⁵⁷⁶ Voir aussi le relevé de vocabulaire de Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.314 : guerre (61 occurrences), combat (37), combattre (18), bataille (29), armer (36), armée (12), armes (14).

⁵⁷⁷ Voir Thierry, *op.cit.*, p.145 : « La guerre n'est pas voulue par la communauté réformée, elle lui est imposée par une violence exterminatrice ».

des persécutés. Aubigné prend dans ce texte le rôle de porte-parole en jouant explicitement sur sa position de témoin. Quelles implications ce triple statut de poète, de soldat et de témoin a-t-il sur le texte? Comme le remarque notamment André Thierry, Aubigné entend « livrer à ses contemporains et à la postérité le trésor de ses connaissances acquises sur les champs de bataille ». ⁵⁷⁸ Parmi ses connaissances (notons le pluriel), qui recouvrent des détails techniques sur l'art de la guerre et des comptes-rendus historiques (en particulier dans *l'Histoire Universelle*), ne faut-il pas aussi compter les horreurs qui marquent toute guerre? ⁵⁷⁹ En effet, un poète qui cherche à transmettre son expérience de soldat pourra difficilement éviter de mentionner les corps mutilés, la souffrance des victimes, les rivières de sang, les méthodes de torture. C'est à nos yeux la position particulière du poète-soldat, un pied dans le champ de bataille et l'autre dans le chant lyrique, qui l'amène à recourir aux images macabres traduisant avec précision la face la plus violente de la guerre et lui permettant de mener une polémique saisissante. ⁵⁸⁰

Qu'est-ce qu'une guerre? Sous la définition minimale de « lutte armée entre deux groupes sociaux » se cache au XVI^e siècle un mélange de violences, de meurtres, de viols, de carnages, de sang, de membres décapités, de corps transpercés. Comme le remarque Marie-Madeleine Fragonard, une guerre « est souvent le passage à la collectivité de ce que les individus appellent meurtre (carnage alors plutôt que guerre) ». ⁵⁸¹ Cette violence sanglante, qui laisse ses traces profondes dans une nation en guerre, devra aussi laisser ses traces dans un texte qui souhaite dénoncer les exactions commises contre son camp. Ainsi, celui qui veut mener une attaque efficace devra parler le même langage que l'opposant : pour répondre à la violence qui les frappe si brutalement, « les protestants finissent par combattre les catholiques sur leur terrain et en se servant de leurs propres armes ». ⁵⁸²

Le poème albinéen se présente en effet comme une attaque, ainsi que l'attestent manifestement les tous premiers mots du premier livre :

*Puis qu'il faut s'attaquer aux legions de Rome,
Aux monstres d'Italie, il faudra faire comme*

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.143.

⁵⁷⁹ Garrisson, *op.cit.*, p.155: « les horreurs de la guerre ne sont pas réservées aux guerres étrangères, elles courent avec semblable alacrité au long de ces luttes intestines ».

⁵⁸⁰ Voir Michel Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », in *Le signe et le texte. Etudes sur l'écriture au XVI^e siècle en France*, Lexington, French Forum, 1990, p.103 : « En adoptant, pour parler de la guerre, l'identité du soldat, d'Aubigné assimile son poème à un acte militaire ».

⁵⁸¹ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.314.

⁵⁸² Frank Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, Paris, Champion, 2004, p.13. Voir aussi Thierry, *op.cit.*, p.152: « Contre la violence criminelle des bourreaux et l'injustice des tyrans, les "gendarmes d'Israël" doivent user de la violence légitime "à laquelle la bouche de Dieu a promis le royaume des Cieux" ».

Hannibal, qui par feux d'aigre humeur arrosez
Se fendit un passage aux alpes embrasez.⁵⁸³

I, 1-4

Ainsi s'ouvre le récit des *Tragiques* – avec un début qui suggère plutôt une fin.⁵⁸⁴ Le verbe qui annonce le texte est un verbe d'action, de violence et d'agression et la conjonction qui l'introduit exprime non seulement une cause qui justifie l'écriture-même du texte⁵⁸⁵, mais une entente plus ou moins réciproque avec le destinataire (donc le lecteur) qui implique que la proposition est perçue comme vraie.⁵⁸⁶

Même si nous reconnaissons ici un mode d'attaque déjà présent dans les vers du *Printemps* – eux aussi teintés par ce « violent désir »⁵⁸⁷ qui anime *Les Tragiques* – sa nature et son but ne sont plus les mêmes. En effet, le style du récit des guerres civiles diffère radicalement du style amoureux que le poète avait choisi dans sa jeunesse : « Ce siecle autre en ses mœurs demande un autre style : / Cueillons des fruicts amers desquels il est fertile » (II, 77-78). Ce sont donc les circonstances de la guerre et de la situation politique qui conduisent l'auteur à adopter un style qui reflète la violence de l'« amertume » contemporaine. La violence subie par l'auteur des *Tragiques* est plus explicitement exprimée que la violence exposée dans *Le Printemps*, puisqu'elle semble désormais imposée par un adversaire collectif ; la cause de la fureur du poète est bien autre que celle de l'ouvrage de jeunesse :

Je n'escry plus les feux d'un amour inconnu,
Mais par l'affliction plus sage devenu,
J'entreprens bien plus haut, car j'apprens à ma plume
Un autre feu auquel la France se consume.

I, 55-58

Dans l'avis *Aux Lecteurs*, Aubigné présente son œuvre comme un « testament » (v.43) de la guerre de religion dont il fit si intimement l'expérience. Il s'agit d'établir un texte qui puisse servir de mémoire collective aux protestants, un texte qui fasse revivre l'horreur de la guerre afin de ne pas l'oublier.⁵⁸⁸ Quelques vers plus loin, le poète-soldat s'interroge : « Et

⁵⁸³ Nous soulignons. La notion d'attaque est reprise plusieurs fois au cours du texte (huit fois, à l'indicatif et sous sa forme conjuguée), parfois en termes moins explicites, comme au vers 38, livre II : « Je m'adresse » qui, selon Fanlo, signifie « je me dirige vers » au sens de « pour attaquer » (Jean-Raymond Fanlo, note 38, in Aubigné, *Les Tragiques*, éd.cit., p.156).

⁵⁸⁴ Voir Ulrich Langer, *Rhétorique et intersubjectivité. Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris, Seattle, Tübingen, 1983, p.58 : « Le début de *Misères* est après tout déjà une sorte de fin : "Puis qu'il faut s'attaquer..." La narration et la confirmation, c'est-à-dire les parties démonstratives de l'oraison, semblent avoir précédé. Nous sommes déjà arrivés à la péroraison et au passionnel, et cette fin est d'autant plus intense qu'elle semble rendre superflue la démonstration de la cause ».

⁵⁸⁵ Voir Martin Riegel et al., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1998, p.620 : « Puisque introduit une justification de l'énonciation [...], qui est présentée par le locuteur comme une vérité allant de soit ».

⁵⁸⁶ *Ibid.* : « Avec *puisque*, le locuteur impose au destinataire la vérité de la proposition ».

⁵⁸⁷ *Aux lecteurs*, v.52.

⁵⁸⁸ Voir Biet, *op.cit.*, p.XXXIX : « Les tas de morts et l'horreur commentée sont donc là pour servir et ne sont pas oubliés, au contraire, ils innervent l'histoire, la littérature et le théâtre comme des motifs irrépissibles ».

qui sans l'histoire prendra goust aux violences de nostre auteur ? » (v.49-50). Comme le remarque Gisèle Mathieu-Castellani,

[I]e premier souci de l'accusé-accusateur est donc de restituer l'histoire, de faire revivre son bruit et ses fureurs : l'histoire contemporaine d'abord [...] ; mais aussi l'histoire des hommes depuis ses origines sanglantes [...].⁵⁸⁹

L'histoire, la guerre, le contexte politique constituent donc à la fois la condition et l'explication de la violence de l'œuvre.⁵⁹⁰

Cette horreur constitue ainsi la base même de l'attaque et du récit :

Si quelqu'un me reprend que mes vers eschauffez
Ne sont rien que *de meurtre et de sang estoffez*,
Qu'on n'y lit que fureur, que massacre, que rage,
Qu'horreur, mal-heur, poison, trahison et carnage,
Je luy respons, Ami, ces mots que tu reprends,
Sont les vocables d'art de ce que j'entreprens,⁵⁹¹

II, 59-64

Ce passage illustre la façon dont l'expérience militaire d'Aubigné fait non seulement partie de l'inspiration qui anime le texte, mais nourrit l'œuvre de manière fondamentale : les réalités citées dans ces vers (*meurtre, sang, massacre, horreur, mal-heur, carnage*), caractéristiques de tout conflit armé, sont présentées comme la matière première du livre. Ces termes sont en effet définis par le poète comme « les vocables d'art », les termes du métier⁵⁹², et acquièrent dans ce texte toute la noblesse d'un projet d'écriture poétique. Il défend donc avec violence le droit et l'exigence d'être violent.⁵⁹³ Notons d'ailleurs que le verbe choisi connote également l'attaque (« entreprendre » au départ signifiait « s'attaquer »)⁵⁹⁴ et renforce ainsi l'effet d'agression présent au tout début du livre I.

Le texte d'Aubigné participe d'une histoire violente et se doit donc, lui aussi, d'être violent. Cette violence est « partout sensible »⁵⁹⁵ et atteint une dimension matérielle, tangible, presque palpable, visible même, grâce aux détails macabres qui parcourent le texte. Puisqu'il s'agit pour Aubigné de s'inscrire dans l'histoire et de donner à voir ses « choses monstrueuses »⁵⁹⁶, il semble lui paraître nécessaire de recourir à une rhétorique du macabre

⁵⁸⁹ Mathieu-Castellani, « Violences d'Aubigné », *op.cit.*, p.19.

⁵⁹⁰ Voir *ibid.*, p.18 : « les temps troublés et le climat des guerres civiles, qui excuseraient ou exigeraient la violence du style, réponse adaptée à la violence de l'époque, et justifieraient la représentation de l'horreur ».

⁵⁹¹ Nous soulignons.

⁵⁹² Fanlo, note 64, *Les Tragiques*, *éd.cit.*, p.158.

⁵⁹³ Voir Mathieu-Castellani, « Violences d'Aubigné », *op.cit.*, p.19.

⁵⁹⁴ Voir *Le Dictionnaire Historique de la Langue française*, *op.cit.*

⁵⁹⁵ Mathieu-Castellani, « Violences d'Aubigné », *op.cit.*, p.18.

⁵⁹⁶ *Aux lecteurs*, v.45.

afin de pouvoir représenter de manière crédible la violence qu'il voit, sent et touche lui-même. Cette violence qui l'anime domine ainsi aussi le texte : « Victime de la violence, le sujet tiendra ce discours de la violence ».⁵⁹⁷ Ajoutons ceci : témoin de l'horreur, le sujet tiendra ce discours macabre. Aubigné est en effet bien témoin :

Qui effraye mes sens d'une tragicque histoire :
Car mes yeux sont tesmoins du sujet de mes vers.

I, 370-371

Le « narrateur » fait de son texte le produit immédiat d'un évènement dont « [l]a spontanéité garantirait la sincérité du témoignage. [...] Ce qu'il dit, il vient de le faire, et ce qu'il montre, il vient de le voir »⁵⁹⁸ : voilà l'effet du récit-témoignage. Le poète est effrayé par ce qu'il voit sur les champs de bataille, à lui de transmettre aux lecteurs cette frayeur qu'il a vécue, comme s'ils étaient là eux-mêmes. Cet effet de présence immédiate est également important dans la figure rhétorique de l'*enargeia*, où le poète est sensé se placer soi-même et son lecteur « dans la position du témoin ».⁵⁹⁹

L'écrivain soldat s'apprête à venger le peuple dont il se fait porte-parole et conçoit que « la violence de la vengeance doit répondre à la violence du crime ».⁶⁰⁰ L'esprit d'attaque violente est donc omniprésent à travers l'œuvre et permet au poète de jouer de son double statut – écrivain et soldat – tout au long du texte, de manière très explicite. Avec d'autres critiques, Marie-Hélène Prat souligne à juste titre la représentation physique et non-conventionnelle du poète, qui dépasse de loin la simple existence grammaticale.⁶⁰¹ Le *je* lyrique est certes présent tout au long du poème, mais devient, notamment grâce aux détails du champ de bataille, beaucoup plus qu'une abstraction :

Parmy ces aspres temps l'esprit ayant laissé
Aux assassins mon corps en divers lieux percé,

V, 1195-1196

Le corps du poète est bien celui d'un soldat, un corps sur lequel la guerre a laissé ses traces visibles. Le corps guerrier est en effet souvent, comme ici, un corps blessé, mutilé, torturé ou transpercé. Le macabre prend ainsi logiquement sa place dans ce « portrait en pied de l'écrivain-soldat »⁶⁰² et semble s'imposer comme un élément fondamental dans la description

⁵⁹⁷ Mathieu-Castellani, « Violences d'Aubigné », *op.cit.*, p.20.

⁵⁹⁸ Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.103.

⁵⁹⁹ Lausberg, *op.cit.*, p.359.

⁶⁰⁰ Mathieu-Castellani, « Violences d'Aubigné », *op.cit.*, p.22.

⁶⁰¹ Voir Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.13.

⁶⁰² *Ibid.*

de son corps. Dans les vers ci-dessous, la présence de la mort est rendue encore plus explicite et le corps-soldat qui est mis en scène a « toute l'apparence du cadavre »⁶⁰³:

[...] voilà ton corps sanglant et blesme,
Recueilly à Talcy, sur une table seul,
À qui on a donné pour suaire un linceul :

V, 1426-1428

Le poète-soldat est surtout présent dans le texte grâce à l'insistance sur le sens de la vue. En effet, Aubigné cherche « non seulement [à] donner à voir ce qui *doit* être vu [...], mais aussi [à] *contraindre à voir* celui ou celle qui détourne son œil d'un spectacle insupportable »⁶⁰⁴ :

Comme par force l'œil se destourne à ces choses,
Retournons les esprits pour en toucher les causes.

I, 681-682

Selon Gisèle Mathieu-Castellani, la fonction du témoignage est proche de celle de la protestation, qui est capitale dans l'œuvre albinéenne.⁶⁰⁵ En effet, lorsqu'Aubigné force son lecteur à voir, il le force aussi à prendre parti : le témoignage du soldat huguenot devient ainsi politique, et s'inscrit dans l'esprit polémique caractéristique des *Tragiques*.⁶⁰⁶ Mais que cherche-t-il précisément à faire voir, à dévoiler, à mettre à nu ? Pour réussir à convaincre le lecteur qu'il n'est point spectateur, mais personnage actif (I, 170) du drame contemporain, il lui faut exposer l'insupportable à travers « [l']ouverture sanglante d'un corps martyrisé ».⁶⁰⁷ C'est donc en exposant de manière obsessionnelle des images macabres de la guerre que l'auteur tente d'émouvoir le lecteur, afin de l'engager, de le choquer, de l'amener à prendre parti. Le macabre a un rôle privilégié dans l'accomplissement de ce projet, puisque ce n'est qu'à travers lui que la réalité de la guerre, cette « violence de l'horrible », sera découverte.⁶⁰⁸

L'ancrage du texte dans une réalité et une expérience vécues, d'abord celle de la guerre, mais aussi celle de la maladie, de la faim et de la peste, donne inévitablement aux vers d'Aubigné un caractère corporel, pathologique et sanglant. La présence du poète-soldat dans

⁶⁰³ Frank Lestringant, « L'œil de Scipion. Point de vue et style dans *Les Tragiques* », in *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, études réunies par Marie-Madeleine Fragonard et Madeleine Lazard, Paris, Champion, 1990, p.63.

⁶⁰⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, « La scène judiciaire dans *Les Tragiques* », in *Cahiers Textuel* n° 9, 1990, p.95.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ Voir Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.102 : « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* répond d'abord, on l'a vu, à une intime nécessité, à l'impérieux devoir de déposer un témoignage, un témoignage solennel, devant le tribunal des hommes, devant le tribunal de l'Histoire, devant le Tribunal céleste ».

⁶⁰⁷ Mathieu-Castellani, « La scène judiciaire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.96.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

son propre texte force ainsi l'écriture dans une direction qui pointe vers le macabre. Il s'agit pour Aubigné de peindre

[...] l'hideux portraict de la guerre civile
Qui produit sous ses pieds une petite ville
Pleine de corps meurtris en la place estendus,
Son fleuve de noiez, ses creneaux de pendus.

V, 351-354

« C'est sur cette expérience, explicitement revendiquée par le poète, que l'œuvre prend appui ». ⁶⁰⁹ *Les Tragiques* sont donc le récit d'une expérience, mais celui-ci ne se limite pas à l'expérience d'un seul homme et son destin tragique ; au contraire, l'ouvrage a maintes fois été qualifié de récit collectif. ⁶¹⁰ Cette dimension à la fois personnelle et collective donne à l'œuvre sa profondeur interprétative particulière et renforce, selon nous, l'importance de la rhétorique macabre au sein de l'œuvre. En effet, l'ouvrage, publié presque vingt ans après la fin des premières guerres de religion, vise à conserver la mémoire collective protestante. ⁶¹¹ Il s'agit donc de retracer l'histoire de ce peuple, des personnages qui ont tenu les rôles principaux dans ce spectacle d'horreur. L'auteur, à travers le titre de son œuvre, suggère à la fois cette pluralité des destins (grâce au choix du pluriel) ainsi que leur caractère tragique. Il y a en effet dans les violences qui dominent l'écriture de l'œuvre, une « qualité proprement tragique ». ⁶¹² Mais si ce texte est « tragique », faut-il le lire comme une tragédie ? Et quel serait alors le rôle du macabre dans une telle perspective ? Tentons à présent d'examiner ces questions de plus près.

5.1.2 Un texte tragique

Pendant les dernières décennies, la signification des nombreuses références au tragique et à la tragédie dans *Les Tragiques* a été largement étudiée par plusieurs critiques, sans néanmoins qu'un point de vue unique n'ait émergé sur la question. ⁶¹³ Mais malgré leurs perspectives différentes et leurs conclusions divergentes, les critiques albinéens semblent

⁶⁰⁹ Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.10.

⁶¹⁰ Voir notamment *ibid.*, p.9.

⁶¹¹ Comme le remarque Mathieu-Castellani, Aubigné « entend faire œuvre d'historien, « sacrer à la mémoire [...] la véritable histoire » du petit peuple martyr » (« L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.91).

⁶¹² Mathieu-Castellani, « Violences d'Aubigné », *op.cit.*, p.30.

⁶¹³ Voir notamment Gilles Banderier, « *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et leurs modèles : quelques hypothèses », in *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières. Actes du colloque international du Centre de recherche sur la transmission des modèles littéraires et esthétiques de l'Université de Reims*, études réunies par Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002, p.317 : « on sait que la question des rapports entre le *magnum opus* albinéen et la tragédie est délicate et n'a pas reçu à ce jour de réponse satisfaisante ».

avoir trouvé un terrain d'entente lorsqu'il s'agit de définir ce qui donne à cet ouvrage son caractère tragique : la violence et la fascination de la mort qui teintent chacune de ses pages. Nous soutiendrons qu'il est possible d'aller plus loin dans cette argumentation en faisant du macabre un élément-clé du caractère tragique du texte.

Tout d'abord, le modèle de la tragédie est explicitement inscrit dans le titre de l'œuvre. S'agit-il d'un paradoxe générique affirmé par l'auteur, puisque l'œuvre est reconnue comme une épopée de l'Eglise Réformée ?⁶¹⁴ Quoiqu'il en soit, ce titre énigmatique et suggestif invite très explicitement à diverses interprétations et les questions qu'il soulève paraissent presque innombrables. Une des questions les plus intéressantes semble être : à *qui* ce titre se réfère – qui sont précisément ces *tragiques* ? Selon Richard L. Regosin, il faut identifier derrière ce titre les protagonistes protestants de la guerre civile.⁶¹⁵ Ce point de vue est partiellement confirmé par le fait que toutes les occurrences des termes « tragédie » et « tragique » dans un contexte religieux dans l'œuvre d'Aubigné se réfèrent au peuple protestant.⁶¹⁶ Mais malgré ces éléments de réponse, la question reste ouverte et il semblerait que la meilleure analyse soit d'admettre que le titre ne réfère pas à un seul et unique groupe de personnages⁶¹⁷ – ces « tragiques » nommés dès le titre désigneraient-ils alors toi lecteur, moi poète et donc, à travers nous, toute victime ?

Dans *La Justice des Princes*, Marie-Madeleine Fragonard, Frank Lestringant et Gilbert Schrenck commencent leur analyse des *Tragiques* en cherchant justement à dévoiler et à déchiffrer ce qui se cache derrière ce titre énigme en posant les questions suivantes : « "Tragiques œuvres" ? "tragiques vers" ? masculin ou féminin ? ». La réponse à ces questions initiales vient rapidement : « Il faut entendre notre titre non comme un masculin, mais comme un neutre pluriel, *Les Tragiques*, comme il y a *Les Tristes* d'Ovide ». ⁶¹⁸ À la lumière de ce constat, une nouvelle hésitation apparaît cependant : s'agit-il d'une indication

⁶¹⁴ Voir notamment André Tournon, « Le cinquième sceau. Les tableaux des Fers et la perspective apocalyptique dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p.273 ; Marguerite Soulié, *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Klincksieck, 1977, p.507 ; Banderier, « *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et leurs modèles : quelques hypothèses », *op.cit.*, p.317 et 319 ; Lestringant, « L'œil de Scipion. Point de vue et style dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.65.

⁶¹⁵ Richard L. Regosin, *The poetry of inspiration – Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970, p.52 : « The Protestant protagonists lay strong claim to the title of "the tragic ones" ».

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.53 : « This view is confirmed by the fact that every reference to "tragiques" and "tragédie" used in a religious context refers to the Protestants ».

⁶¹⁷ *Ibid.* : « The resolution of the problem of who are *Les Tragiques* lies in the realization that neither the Protestants nor the Catholics alone are implied by this title ».

⁶¹⁸ Frank Lestringant, Marie-Madeleine Fragonard et Gilbert Schrenck, *La Justice des Princes. Commentaires des "Tragiques"*, livres II et III, Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1990, p.11.

sur le *ton* d'énonciation du poème, ou est-il plutôt question d'un titre qui annonce la *matière* du recueil ?

Avant de répondre à cette question, rappelons ce qui caractérise une tragédie en reprenant la définition qu'en donne Aristote :

[...] la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.⁶¹⁹

La *Poétique* d'Aristote, connue dans la France renaissante par ses traductions et commentaires en latin, a pu influencer indirectement l'œuvre d'Aubigné à travers l'*Art de la tragédie* publié en 1572 par Jean de la Taille qui, selon plusieurs critiques, compte parmi les sources d'influence des *Tragiques*.⁶²⁰ Ceci n'est pas étonnant si nous considérons les similitudes qui existent entre les deux écrivains, notamment en termes de religion, de statut social et d'affiliation politique.⁶²¹ La Taille contribue, à l'époque d'Aubigné, à la formulation théorique de la fonction expressive du genre tragique ; en effet, celui-ci considère, selon la formule de Lestringant, « la réaction affective du spectateur comme le véritable objet du théâtre tragique »⁶²² :

la vraie et seule intention d'une tragédie est d'esmouvoir et de peindre merveilleusement les affections d'un chascun [...].⁶²³

Cet accent mis par la Taille sur l'émotion provoquée par la tragédie sur le public rapproche son œuvre de celle d'Aubigné. Comme le précise très justement Jean Céard, la volonté du poète d'émouvoir son lecteur est au cœur des *Tragiques*.⁶²⁴ Le but de l'œuvre est en effet de provoquer chez le lecteur des réactions d'ordre émotionnel particulièrement fortes et de susciter ainsi une attitude active, comme l'auteur le formule lui-même dans la préface des *Tragiques* : « Nous sommes ennuyez de livres qui enseignent, donnez-nous en pour esmouvoir ». ⁶²⁵ Ces mots ne signifient pas que les autres fonctions rhétoriques sont totalement

⁶¹⁹ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J.Hardy, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1969, p.37.

⁶²⁰ Voir Regosin, *op.cit.*, p.30 : « [...] la Taille's interpretation of Aristotle, more than any other single work, influenced the content, structure and purpose of the poem ».

⁶²¹ La Taille était, comme Aubigné, à la fois poète, soldat et protestant (voir Regosin, *op.cit.*, p.30 et Lestringant, *Agrippa d'Aubigné*. Les *Tragiques*, *op.cit.*, p.72).

⁶²² *Ibid.*, p.73.

⁶²³ Jean de la Taille, « De L' Art de la Tragédie », in *Saül le Furieux* et *La Famine, ou les Gabeonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Librairie Marcel Didier, 1968, p.4.

⁶²⁴ Voir Jean Céard, « Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné », in *Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento ; Studi di letteratura francese*, 18, Firenze, L.S.Olschki, 1990, p.250.

⁶²⁵ *Aux Lecteurs*, v.12-13.

laissées de côté au sein des *Tragiques*, mais ils signalent néanmoins la prépondérance de la fonction expressive dans l'œuvre : le but premier est de réveiller le « zèle chrétien » du lecteur⁶²⁶, de le mettre en mouvement, notamment à travers l'épouvante et l'horreur :

Le déferlement des images qui sont le répertoire d'épouvante de l'humanité est irrésistiblement « émouvant » : maternité déchirée, ou déchirant, villes violées, fœtus avortés, chairs déformées, et flot de sang qui envahit tous les objets [...].⁶²⁷

Comme ce texte veut se faire témoin de la guerre et du destin huguenot, il requiert une voix qui doit faire preuve de réalisme et de force suggestive. La parole qui dit *Les Tragiques* est bien en ce sens une parole « tragique », une parole « émotionnelle » :

Elle s'adressera donc d'abord aux passions, suscitant la consolation et la joie dans le cœur des fidèles, éveillant la pitié ou la révolte chez les indifférents et frappant de stupeur la poitrine des iniques.⁶²⁸

Il s'agit donc pour Aubigné de créer des « chocs affectifs »⁶²⁹ qui puissent provoquer les différentes réactions évoquées ci-dessus. Ces chocs permettront à l'auteur de toucher directement son lecteur et « de le convaincre et de le persuader à la fois qu'il est engagé et qu'il ne lui reste qu'à choisir la forme de son engagement ».⁶³⁰

La Taille n'est naturellement pas le seul à mettre en valeur l'importance de l'émotion dans la tragédie. Parmi les fonctions traditionnelles attribuées à la littérature par la rhétorique classique (instruire (*docere*), plaire (*delectare*), émouvoir (*movere*)), c'est cette dernière qui s'impose dans le genre tragique.⁶³¹ Selon Aristote, un des buts fondamentaux de la tragédie est d'émouvoir : il s'agit en effet de « démontrer, réfuter, émouvoir les passions comme la pitié, la crainte, la colère et toutes les passions de ce genre ».⁶³² Dans *Les Tragiques*, le but semble être le même : « le *movere* l'emporte sur le *docere*, l'émotion sur l'enseignement ».⁶³³ Dans une telle perspective, le projet albinéen semble très proche du projet d'un texte tragique.

Nous venons de voir selon quels critères un texte peut, à l'époque d'Aubigné, appartenir au genre tragique. La question qui se pose à présent est de savoir comment le texte

⁶²⁶ Voir Céard, « Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.251.

⁶²⁷ Marie-Madeleine Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1991, p.118.

⁶²⁸ Lestringant, *Agrippa d'Aubigné*. *Les Tragiques*, *op.cit.*, p.74.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Céard, « Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.251.

⁶³¹ Voir Lestringant, *Agrippa d'Aubigné*. *Les Tragiques*, *op.cit.*, p.73.

⁶³² Aristote, *Poétique*, *éd.cit.*, p.57 (XIX) (nous soulignons).

⁶³³ Lestringant, *Agrippa d'Aubigné*. *Les Tragiques*, *op.cit.*, p.79. Voir aussi Frank Lestringant, « Le mugissement sous les mots ou le brame des *Tragiques* », in *Poétique d'Aubigné*, actes du colloque de Genève, mai 1996, éd. Olivier Pot, Genève, Droz, 1999, p.51 : « le choix de l'émotion contre l'enseignement, de la terreur au détriment du didactique » ; Langer, *Rhétorique et intersubjectivité*, *op.cit.*, p.21 : « le texte veut « esmouvoir », il veut pénétrer le lecteur, il veut assimiler la parole poétique à la parole divine en lui donnant une efficacité gratuite et instantanée ».

albinéen répond à ces critères. En quoi cet ouvrage peut-il être considéré comme une tragédie ? Bien que *Les Tragiques* ne soient pas une pièce dramatique mais une œuvre poétique, certaines similitudes entre le texte albinéen et la catégorie générique de la tragédie sont patentes. D'une part, l'auteur joue sur le *topos* du monde-théâtre⁶³⁴ en cherchant à montrer au lecteur qu'il joue, lui aussi, un rôle dans le spectacle contemporain de l'horrible :

Voyez la tragedie, abaissez vos courages :

Vous n'estes spectateurs, vous estes personnages :

I, 169-170

Ce lieu commun traverse le texte et semble être remanié pour mieux s'adapter au contexte dans lequel il s'inscrit : la vie est une pièce de théâtre, certes, mais pas n'importe laquelle. Elle est une tragédie, un spectacle de la mort ou, selon les mots de Jean Rousset, un « spectacle macabre ». ⁶³⁵ Selon le *Dictionnaire Historique de la langue française*, la notion de *spectacle*⁶³⁶ désigne « un ensemble de choses qui attire le regard, est susceptible d'éveiller des émotions » et signifie également, conformément à l'origine latine du mot, un « divertissement présenté au public ». La recherche de l'émotion est donc présente dans la définition même de ce mot, de même que l'importance de la vue, soulignant ainsi le rôle prépondérant de l'œuvre-spectacle dans *Les Tragiques*.

Par ailleurs, l'action de l'ouvrage semble suffisamment dramatique pour remplir les conditions génériques établies par la Taille.⁶³⁷ En effet, la plupart des éléments définis comme tragiques par ce dernier sont présents dans le texte d'Aubigné : la chute⁶³⁸ des héros, les vicissitudes des fortunes, les guerres, les pestes et la cruauté des tyrans.⁶³⁹ De plus, certains personnages secondaires du spectacle mis en scène par Aubigné appartiennent au personnel des tragédies antiques : Thyeste, Iphigénie, les frères ennemis fils d'Œdipe ou Atrée, parmi

⁶³⁴ Voir Curtius, *op.cit.*, p.235-244.

⁶³⁵ Voir Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, op.cit.*, p.81.

⁶³⁶ Concordance : *spectacle(s)* – 17 occurrences ; *spectateur(s)* – 12 occurrences. Ex : « Ont esté spectateurs des fruicts de noz bourreaux » (IV, 332), « D'un autre part au ciel en spectacles nouveaux / Luisoient les cruantez vives en leurs tableaux, » (V, 539-540), « Ridé, hideux, changeant, tantost feu, tantost pasle, / Spectateur par ses cris tous enrouez servoit » (V, 946-947), « Pour voir des visions aux spectacles passez, » (VI, 88), « Quand tu oiois gemir le peuple pitoyable, / Spectateur des mourants [...] » (VI, 541-542), « Donna de ce spectacle une idee à noz yeux, / L'air noirci de Demons ainsy que de nûages » (VI, 1044-1045).

⁶³⁷ La Taille, *op.cit.*, p.3 : « Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruantez des Tyrans, et bref, que larmes et miserres extremes [...] ».

⁶³⁸ Voir Lestringant, « Le mugissement sous les mots ou le brame des *Tragiques* », *op.cit.*, p.54 : « La chute imprécatore n'a rien d'épique. Elle est tragique ».

⁶³⁹ Voir Regosin, *op.cit.*, p.32.

d'autres.⁶⁴⁰ Aubigné assigne de plus une place importante aux symboles connus de la tragédie, comme dans ce passage significatif du premier livre :

Ici le sang n'est feint, le meurtre n'i deffaut,
La mort jouë elle mesme en ce triste eschaffaut :
Le juge criminel tourne et emplit son urne,
D'icy la botte en jambe, et non pas le Cothurne :
J'appelle Melpomene en sa vive fureur
Au lieu de l'Hyppocrene, esveillant cette sœur
Des tombeaux rafraischis dont il faut qu'elle sorte

I, 75-81

Cette invocation de la muse de la poésie tragique Melpomène reprend en effet très explicitement le rapport entre le genre de la tragédie et le texte d'Aubigné, rapport établi dès le titre du recueil. Son portrait est celui d'une mort vivante, qui « n'a pas sa patrie sur le Parnasse, dans les prairies sensuelles d'un éternel printemps : elle surgit, hagarde, des tombeaux fraîchement creusé »⁶⁴¹ et constitue ainsi un véritable personnage macabre.

Quant à la mort, quelle place faut-il lui attribuer au sein du genre tragique ? Dans son livre sur la tragédie grecque, Bernard Deforge place la mort au centre de sa définition de la tragédie :

le spectacle tragique est fondamentalement le spectacle de la mort et de l'homme devant la mort, sa propre mort, la mort des autres, l'accident, la maladie, le suicide, le meurtre.⁶⁴²

Dans une telle perspective, la mort devient le « noyau » de la tragédie.⁶⁴³ Deforge précise que la définition d'Aristote insiste également sur le rôle prépondérant de la violence et de la mort au sein de la tragédie :

Mourir, souffrir, être blessé sur scène, tuer, faire souffrir, blesser sur scène appartiennent donc pleinement au genre tragique, selon Aristote ; ces actions fondent même le pathos, une des parties constitutives de la tragédie.⁶⁴⁴

La tragédie peut donc être considérée comme « un rituel de mise à mort, et son point culminant est la monstration du cadavre ».⁶⁴⁵ Cette description correspond parfaitement aux *Tragiques* : selon Frank Lestringant, son tableau tragique « impose la violence de ses traits au narrateur aussi bien qu'au lecteur⁶⁴⁶ », notamment un insistant sur l'ostentation macabre du corps mort. Jean Céard précise également que, pour que l'on puisse conférer une dimension

⁶⁴⁰ Voir Lestringant/Fragonard/Schrenck., *op.cit.*, p.12.

⁶⁴¹ Frank Lestringant, *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, p.39.

⁶⁴² Bernard Deforge, *Le festival des cadavres: morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, « Les Belles Lettres », 1997, p.13.

⁶⁴³ *Ibid.*, p.23.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p.30.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p.23.

⁶⁴⁶ Lestringant, *Agrippa d'Aubigné. Les Tragiques, op.cit.*, p.59.

tragique à un texte, doivent nécessairement y figurer « des flots de sang, des mutilations, des égorgements, des incendies et des massacres ».⁶⁴⁷ Par ailleurs, Henry A. Sauerwein interprète « tragédie » et « tragique » comme deux termes descriptifs qui dans l'ouvrage albinéen réfèrent à des situations de misère, de souffrance et d'épreuves sanglantes au sein du conflit civil et religieux.⁶⁴⁸

Comme le remarque Claude Blum, « [d]ans la guerre [...], la figuration de la mort, au premier abord, est tragique ».⁶⁴⁹ En effet, la mort et l'horreur macabre résident au cœur de la vision tragique qui traverse le texte guerrier d'Aubigné. Celles-ci, par leur force suggestive, réduisent le décalage entre le saisissement ressenti par le poète-soldat et celui communiqué aux lecteurs⁶⁵⁰ :

Quel œil sec eust peu voir les membres mi-mangez,
De ceux qui par la faim estoient morts enragez ?

I, 435-436

Pour susciter cette émotion collective, l'auteur doit faire appel aux outils rhétoriques propres au genre tragique. Afin d'être un témoin convaincant de l' « histoire tragique » de son siècle (I, 206), Aubigné raconte donc cette histoire sur un mode tragique.

Bien que ce texte ne puisse être rangé dans la catégorie des tragédies strictement parlées, il est intéressant de souligner certains éléments qui renforcent ce lien avec le tragique, entendu ici comme sujet et comme mode d'action du texte sur le lecteur. D'une part, *Les Tragiques* sont le produit d'un évènement qui mérite lui-même cette étiquette « tragique » : en effet, la tragédie la plus évidente du texte est celle de la guerre civile. Ainsi, le tragique semble être le genre le plus approprié pour celui qui entreprend de faire témoignage d'un conflit civil⁶⁵¹ : « Le théâtre tragique [...] est la référence à peine métaphorique qui va permettre à d'Aubigné d'exercer sur l'âme du lecteur une emprise totale ».⁶⁵² Aubigné établit en effet tout au long du poème un parallèle entre les guerres de religion et le genre tragique et met en scène le drame civil devant les yeux du lecteur, comme une pièce de théâtre.

Ce parallèle est établi notamment grâce à un emploi fréquent des mots « tragédie » et « tragique », dont l'étude peut mettre en lumière le caractère tragique de l'œuvre. Dans le tableau de concordances de Kaoru Takahashi, le substantif « tragédie » est relevé sept fois au

⁶⁴⁷ Céard, « Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.245.

⁶⁴⁸ Voir Henry A. Sauerwein, *A. d'Aubigné's Les Tragiques: A Study in Structure and Poetic Method*, Baltimore, John Hopkins Press, 1953, p.107-108 et Regosin, *op.cit.*, p.27.

⁶⁴⁹ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.393.

⁶⁵⁰ Voir Lestringant, *Agrippa d'Aubigné. Les Tragiques*, *op.cit.*, p.61.

⁶⁵¹ Voir aussi Regosin, *op.cit.*, p.28 : « D'Aubigné's vision of the contemporary world represented a spectacle which he evidently felt was most appropriate to presentation as tragedy ».

⁶⁵² Lestringant, *Agrippa d'Aubigné. Les Tragiques*, *op.cit.*, p.58-59.

singulier et deux fois au pluriel, alors que l'adjectif « tragique » revient neuf fois dans sa forme singulière et quatre fois au pluriel.⁶⁵³ Ces vingt-deux occurrences placent le couple tragédie-tragique au même niveau que « tuer », « puissance », « femme » et « desirs », mais bien loin derrière les mots « mort » (252 occurrences), « sang » (183) et « guerre » (55).⁶⁵⁴ Arrêtons-nous tout d'abord sur quelques vers mentionnant le substantif en question. Les deux premières occurrences mettent en avant l'importance de la *vue* dans ce récit du conflit tragique ainsi que le caractère visuel du spectacle horrible qui y est mis en scène :

Quand je voy s'apprester la tragedie horrible I, 133

Voyez la tragedie [...] I, 169

Cette importance est à nouveau accentuée au quatrième livre et au cinquième livre :

Comme l'œil d'un enfant, qui en la tragedie
Voit un coquin pour Roy [...] IV, 821-822

Ils quittent à regret cette file infinie
Des merveilles de Dieu, pour voir la tragedie
Qui efface le reste, [...] V, 701-703

Nous pouvons remarquer par ailleurs que les adjectifs qui accompagnent les diverses occurrences du mot soulignent le caractère sinistre et violent du spectacle : « tragedie horrible » (I, 133), « dure tragedie » (II, 82).

Parmi les exemples relevés, le traitement albinéen de la Saint-Barthélemy, tragédie centrale du conflit, paraît particulièrement intéressant. Ce massacre, souvent considéré comme l'épisode clé des guerres de religion, est désigné par Aubigné comme « la tragedie / Qui efface le reste » (V, 702-703). Ce massacre devient ainsi l'acmé tragique de la guerre et, en concentrant toute son horreur, devient le symbole de l'ensemble du conflit.⁶⁵⁵ La Saint-Barthélemy peut en fait être considérée comme le « désastre initial » de l'action tragique de l'œuvre d'Aubigné.⁶⁵⁶ Est-ce à cet événement capital que le poète se réfère lorsqu'il évoque « une tragique histoire » dont la mémoire effraye ses sens (I, 370) ? Cette expression désigne un épisode précis du conflit, « une tragédie véritable qui fait l'objet, de la part du poète-

⁶⁵³ Kaoru Takahashi, *Concordances des Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Tokyo, Librairie-Éditions France Tosho, 1982, p.628. C'est cette table de concordances que nous prendrons comme référence ici. Voir aussi Elliott Forsyth, *Concordance des "Tragiques" d'Agrippa d'Aubigné*, Melbourne, La Trobe University - Department of French, 1984 et Keith Cameron, *A Concordance to Agrippa d'Aubigné : "Les Tragiques"*, Exeter, University of Exeter, 1982.

⁶⁵⁴ Takahashi, *op.cit.*, p.683-684.

⁶⁵⁵ Voir Regosin, *op.cit.*, p.49 : « a microcosm of the great tragedy of the Church ».

⁶⁵⁶ Soulié, *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.508.

narrateur, d'un témoignage oculaire et partant véridique ». ⁶⁵⁷ La postposition de l'adjectif, en revanche, désigne de manière métaphorique l'ensemble des événements, comme au vers 206 du deuxième livre : « Quant notre siècle n'est qu'une histoire tragique », vers chargé d'une grande charge symbolique qui place la situation contemporaine sous le signe du tragique. ⁶⁵⁸

L'adjectif *tragique* n'est pas seulement employé pour désigner l'Histoire ou l'une des histoires évoquées ; comme nous l'avons déjà montré, il revient plusieurs fois tout au long de l'œuvre, notamment dans le cinquième livre, *Les Fers*, où il accompagne des mots tels que « erreurs » (V, 366), « bataille » (V, 420), « voix » (V, 625), « saison » (V, 956), mots se référant tous d'une manière ou d'une autre aux victimes et aux martyrs huguenots de la guerre. En effet, le commentaire de Regosin repris ci-dessus attire notre attention sur le fait que les mots « tragédie » et « tragique » renvoient pratiquement toujours au peuple protestant, conformément à la vision militante adoptée par Aubigné dans son œuvre. ⁶⁵⁹ Par ailleurs, le caractère horrible du sujet est à nouveau souligné par les expressions « une tragique horreur » (II, 139) et « Les tragiques horreurs » (VI, 466). En utilisant des mots qui désignent explicitement la tragédie pour qualifier les violences subies par les protestants et pour définir la matière même de son livre, Aubigné parvient à élever son sujet à un statut mythique. « Aubigné croit à la force des mots » ⁶⁶⁰ : en effet, le choix du titre et la récurrence du vocabulaire du tragique permettent d'insister sur le désespoir de son peuple ainsi que sur l'horreur de son destin tragique. Cette horreur est d'autant mieux mise en valeur qu'elle est également suggérée par d'autres mots, intimement liés aux mots tragiques : les mots macabres.

5.2 Les mots macabres

5.2.1 La violence du langage

Comme nous venons de l'évoquer, c'est le pouvoir suggestif des mots désignant l'horreur macabre qui achève l'élan violent du texte albinéen et permet aux *Tragiques*

⁶⁵⁷ Lestringant, *Agrippa d'Aubigné*. Les Tragiques, *op.cit.*, p.61. Voir aussi Lestringant/Fragonard/Schrenck, *op.cit.*, p.14.

⁶⁵⁸ Voir *ibid.*

⁶⁵⁹ Voir Regosin, *op.cit.*, p.53 : « This view is confirmed by the fact that every reference to "tragiques" and "tragédie" used in a religious context refers to the Protestants ».

⁶⁶⁰ Marie-Hélène Prat, « Le discours de l'analogie dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique », in *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, études réunies par Marie-Madeleine Fragonard et Madeleine Lazard, Paris, Champion, 1990, p.53.

d'atteindre une violence du langage plus intense que celle qui était déjà perceptible dans *Le Printemps*. Nous allons ici étudier plus précisément quelques exemples qui illustrent la façon dont le poète établit une atmosphère profondément macabre, et ce par le déploiement d'un champ lexical qui sème l'horreur et la violence à chaque page et se constitue ainsi en écho textuel des guerres civiles.⁶⁶¹ Cette violence, nous l'avons déjà vu, se met en place dès le début du texte ; en effet, dès l'avis *Aux lecteurs*, le contenu de l'œuvre nous est présenté par le biais des expressions telles que « les actions, les factions et les choses monstrueuses de ce temps là » (v.45-46), « violences de nostre auteur » (v.50), « mon violent desir » (v.52), expressions qui font le lien, par la violence, entre le projet du poète et la réalité du conflit.⁶⁶² Dans les pages qui suivent, nous allons voir comment Aubigné crée cette violence de l'expression, déjà annoncée dans *Le Printemps* et qui semble dans *Les Tragiques* atteindre son paroxysme à travers une nouvelle importance attribuée au macabre, qui rend cette violence plus extrême, plus présente. Nous allons ensuite attribuer une attention particulière à l'écriture sensible de la mort, où l'insistance sur les images macabres permet au poète de créer un corps mort, lui aussi présent dans toute son horreur.

Le langage adopté par Aubigné s'inscrit dans la tendance littéraire et artistique de son époque, qui, nous l'avons vu lors de nos chapitres introducteurs, est en grande partie dominée par un style violent et macabre.⁶⁶³ Aubigné ne se limite cependant pas à ce répertoire « en vogue » : son originalité réside dans une radicalisation des motifs qui atteint parfois un véritable « expressionnisme de la violence ».⁶⁶⁴ Parmi les nombreuses sources d'inspiration des *Tragiques*, les textes bibliques et leurs paraphrases occupent une place à part, notamment en ce qui concerne les passages macabres ; comme le dit James Dauphiné, « [i]l faut imaginer le poète les Saintes Ecritures à la main, le regard posé sur un homme assassiné ».⁶⁶⁵ Ces textes ont fourni à Aubigné l'imagerie et le style macabres qui lui ont permis d'élaborer son style particulier, fondé sur la mise en avant des éléments particulièrement repoussants qui renforcent encore davantage la dimension violente du texte.

⁶⁶¹ Rey, *op.cit.*, p.63 : « La violence des images que le poète forge pour souligner le scandale de la guerre civile, faite au nom de la religion, pour s'appuyer sur une rhétorique qui vise à soulever l'indignation, n'est peut-être qu'un aperçu de ce temps d'atrocités ».

⁶⁶² Par ailleurs, dans le sonnet écrit par Anne de Rohan et qui précède *Les Tragiques* dans l'édition de Fanlo, nous trouvons également une expression similaire : « violent sonneur » (v.5), sonneur étant ici synonyme de « poète ».

⁶⁶³ Voir James Dauphiné, « Le sang dans *Les Tragiques* », in *Europe*, Revue Littéraire Mensuelle, Éditeurs Français Réunis, n° 563, mars 1976, p.58 : « Le traitement poétique dévoile une plongée de l'imagination du poète dans un registre d'images traditionnelles qu'utilisaient ses contemporains ».

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p.61.

La réécriture des textes sources dans *Les Tragiques* témoigne ainsi d'une volonté de la part de l'auteur de développer les passages macabres, afin de mettre en valeur leur caractère horrible. Comme le remarque notamment Marguerite Soulié, Aubigné amplifie souvent des récits bibliques sobres par l'ajout de détails concrets.⁶⁶⁶ Le poète se sert en effet continuellement de la figure rhétorique de l'*amplificatio*, comme en témoignent notamment les vers 487-502 du livre VI.⁶⁶⁷ Ces vers sont inspirés d'un passage des « Actes des Apôtres », ainsi que d'un texte renaissant paraphrasant le récit biblique (les *Grands et redoutables jugements de Dieu* de Jean Chassanion, publié en 1581), qui décrivent la mort d'Hérode.⁶⁶⁸ Ces textes contiennent tous deux un élément macabre semblable : « fut consumé de vermine » dans le texte de Chassanion fait écho à « fut rongé de vermine » dans le texte biblique. Si nous nous penchons à présent sur le texte albinéen, nous remarquons que l'attaque des vermines, à peine mentionnée dans les textes sources, est explicitement développée et « embellie » sur plusieurs vers :

Un gros de vers et poux l'attque et le consomme :
 La terre qui eut honte esventa tous les creux
 Où elle avoit les vers, l'air lui creva les yeux,
 Luy mesme se pourrit, et sa peau fut changee
 En bestes dont la chair de dessous fut mangée,
 Et comme les demons d'un organe enroué
 Ont le saint et Sauveur par contrainte advoué :
 Cettuy-cy s'escria au fonds de ses misereres :
 Voicy celuy que Dien vous adoriez n'agueres :
 Somme au lieu de ce corps idolatré de tous
 Demeurent ses habits un gros amas de poux :
 Tout regrouille de vers, le peuple esmeu s'elogne,
 On adoroit un Roy, on fuit une charogne.

VI, 490-502

L'action des « vers » et des « poux », qui dévorent la chair par-dessous la peau, est ici décrite en détail et une attention particulière est conférée à la putréfaction du corps. Aubigné amplifie les aspects macabres des textes sources, renforçant ainsi la force expressive des images, en particulier celles des images suscitant le dégoût. À travers cette accentuation du motif macabre qui permet de distinguer Aubigné de ses textes sources, le poète crée une nouvelle

⁶⁶⁶ Marguerite Soulié, « Les citations textuelles des *Psaumes* et des *Prophètes* dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », in *Poétique d'Aubigné*, Actes du colloque de Genève, mai 1996, éd. Olivier Pot, Genève, Droz, p.244. Pour étayer cette affirmation, elle cite notamment les v.348-358 des *Vengeances*, où Aubigné fait allusion à un passage de la Bible qui évoque la mort de Jézabel. Selon Soulié, cette « macabre découverte », c'est-à-dire « [l]'évocation du carnage, chez Aubigné, est bien plus intense et charnelle » que celle du texte biblique, qui ne fait que rapporter l'assassinat « sans aucune complaisance sensuelle pour le spectacle des chiens dévorant son corps ».

⁶⁶⁷ « Tous les commentateurs ont remarqué qu'Agrippa d'Aubigné, lorsqu'il reprend un texte, raccourcit rarement. Il ajoute » (Fanlo, *Les Tragiques*, éd.cit., tome II, p.899).

⁶⁶⁸ Voir Fanlo, notes p.594, *Les Tragiques*, éd.cit.

mise en scène du texte : l'emphase macabre attire l'attention du lecteur et permet de mettre en relief l'horreur et, de même, la violence de la scène.

Parmi les autres sources dont s'inspire Aubigné, il nous semble intéressant de mentionner l'œuvre des deux graveurs protestants lyonnais Jacques Tortorel et Jean Perrissin, qui en 1569 furent chargés de « tailler en cuivre et en eau forte » une histoire des guerres de Religion.⁶⁶⁹ Le poète des *Tragiques* s'inspire de nombreuses fois de leurs tableaux de massacres et de batailles des guerres de religion⁶⁷⁰ et le parallèle qui existe entre les deux témoignages, l'un pictural, l'autre textuel, renforce la dimension visuelle des vers albinéens qui acquièrent le statut d'image parlée. *Les Tragiques* exemplifient ainsi la théorie horatienne de l'*ut pictura poesis*, comparant le travail du poète à celui d'un peintre.⁶⁷¹ Le dialogue entre les images de Tortorel et Perrissin et le texte d'Aubigné, doté en divers lieux d'une « vraisemblance plastique »⁶⁷², permet de voir comment ce dernier tend à surpasser l'horreur du témoignage imagé, notamment en insistant sur les détails macabres.

Comme *Les Tragiques*, les gravures de Tortorel et Perrissin illustrent les massacres protestants de manière très détaillée. Prenons comme exemple la description que donnent *Les Tragiques* du massacre de Vassy qui eut lieu le 1^{er} mars 1562. D'après Fanlo, Aubigné semble avoir superposé dans ce texte deux gravures du recueil de Tortorel et Perrissin, celle de Vassy (planche 14) et la précédente, celle de Cahors (planche 13).⁶⁷³ Il crée ainsi une nouvelle entité fictionnelle, composée de détails séparés de leur point de référence originel, entité inspirée peut-être de sa propre expérience de soldat :

[...] la bande meurtrière arrive imployable,
Farouche de regards, et d'armes effroyable,
Deschire le troupeau, qui, humble ne deffend
Sa vie que de cris: l'un perce, l'autre fend
L'estomach et le cœur, et les mains, et les testes
Qui n'ont fer que le pleur, ni boucliers que requestes:

V, 549-554

⁶⁶⁹ Voir *D'encre et de sang. Les guerres de Religion gravées par Tortorel et Perrissin (1570)*, album édité à l'occasion de l'exposition organisée par le Musée National de la Renaissance et le musée Jean Calvin, avril 2006, p.2 : « Dès leur parution, ces gravures eurent un immense succès » ; p.7 : « Le Recueil dit « de Tortorel et Perrissin » [...] est un des témoignages iconographiques les plus éloquentes sur les guerres civiles » ; p.10 : « Le recueil de Tortorel et Perrissin est [...] un ouvrage de propagande en faveur de la cause réformée ».

⁶⁷⁰ Dans son édition critique des *Tragiques*, Fanlo insiste plusieurs fois sur ce parallèle, notamment p.484-485. Il reproduit de plus certaines des planches dans le dossier iconographique du tome II, *Les Tragiques*, éd.cit.

⁶⁷¹ Cette caractéristique est un lieu commun de la période baroque, comme le commente notamment Odette de Mourgues dans *Metaphysical, Baroque and Precious poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1953, p.78 : « the similarity borne by baroque poetry to the visual arts is good evidence of its pictorial characteristic ».

⁶⁷² Jean-Claude Ternaux, « La « parlante peinture » dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (Livre V, *Les Fers*) », in *Lettere e arti nel Rinascimento*, Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998), Firenze, Franco Cesati Editori, 2000, p.709.

⁶⁷³ Voir Fanlo, les notes p.484-485, *Les Tragiques*, éd.cit. Fanlo remarque à juste titre que « [c]ertains détails du récit des *Tragiques* ne figurent dans aucune relation du massacre de Vassy, l'incendie et le fleuve de sang notamment » (*ibid.*, p.484).

Les grands qui autrefois avoient gravé leurs gloires
Au dos de l'Espagnol, recherchent pour victoires
Les combats sans parti, recevans pour esbats
Des testes, jambes, bras et des corps mis à bas:

V, 567-568

Si l'on compare cet extrait avec la planche 14 du recueil de gravures, la plus grande différence réside dans le fait que l'image donne une vue d'ensemble de la scène en insistant surtout sur sa dimension apocalyptique, alors que le texte semble insister sur les détails physiques dans un effet de gros plan. En effet, alors que la gravure ne reproduit qu'un seul moment du massacre où tout semble statique, le texte réussit à transmettre les mouvements mêmes du massacre⁶⁷⁴, inscrivant ainsi la perspective du soldat dans le texte. La violence de la scène est également mise en valeur par l'emploi du présent de l'indicatif, qui a un effet expressif considérable.⁶⁷⁵ De plus, l'aspect visuel macabre, quoique présent dans l'image, semble renforcé dans le texte grâce à la puissance suggestive des verbes d'action violente – *déchirer*, *percer*, *fendre* – qui insiste tous sur la désintégration et l'ouverture du corps.⁶⁷⁶

Cette écriture violente, dont le but est de transmettre efficacement la « brutale trivialité »⁶⁷⁷ de la situation contemporaine, cherche à provoquer, à choquer littéralement le récepteur du message. Parmi ces « trivialités » qui appartiennent inévitablement à tout conflit armé, l'ouverture du corps suggérée par les verbes cités ci-dessus s'impose parmi les plus « brutales ». Ce geste d'ouverture domine l'imaginaire albinéen, caractérisé par une « obsession de la dé-monstration, de la mise à nu sous le regard d'un œil « tout puissant tout voyant », qui se révèle dans *l'ouverture d'un cœur et d'un corps sanglants* ». ⁶⁷⁸ Il s'agit, dans cette écriture, de donner le plus de détails possibles, le plus minutieusement possible, sur « les gestes cruels du bourreau et les plaies du supplicié », et de faire ainsi de toute scène un spectacle macabre.⁶⁷⁹ Ce désir constant d'exhiber l'horreur à travers une ouverture

⁶⁷⁴ Voir Christopher D. Rolfe, *Saint-Amant and the theory of Ut Pictura Poesis*, London, The Modern Humanities Research Association, 1972, p.29, où il insiste sur cet avantage de la poésie : « poetry, being a temporal art, lent itself easily to the portrayal of movement » ; p.34 : « the poet can describe the *movement* of a battle as a whole [...]. He can, for example, describe the death of a soldier, from the moment he is wounded to the moment he dies. He can describe the whole of a furious charge – the gathering speed of each army, the shock of the encounter, the bloody fighting [...] ».

⁶⁷⁵ Voir Lausberg, *op.cit.*, p.364, note 1 : « The present has an emotive effect owing to its higher degree of concreteness in comparison with the past ».

⁶⁷⁶ À propos des verbes de violence, voir Imbrie Buffum, *Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques. A study of the baroque style in poetry*, New Haven, Yale University Press, 1951 : « the very nature of the subject requires such verbs ; it would be difficult to describe the scenes of horror of the religious wars, the slaughter committed on St. Bartholomew's Eve, without energetic and brutal verbs ».

⁶⁷⁷ Mathieu-Castellani, *Agrippa d'Aubigné. Le corps de Jézabel*, *op.cit.*, p.7.

⁶⁷⁸ Mathieu-Castellani, « La scène judiciaire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.92 (nous soulignons).

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p.96.

obsessionnelle du corps se reflète dans le choix du vocabulaire poétique, notamment dans ce passage du deuxième livre :

Je veux, à coups de traits de la vive lumiere
Crever l'enflé Python au creux de sa tasniere :
Je veux ouvrir au vent l'averne vicieux
Qui d'air empoisonné fasse noircir les cieux,
Percer de ses infects les pestes et les roignes,
Ouvrir les fonds hideux, les horribles charongnes
Des sepulchres blanchis : ceux qui verront cecy,
En bouchant les naseaux fronceront le sourcy.

II, 1-8

Comme en témoigne cet extrait, le mouvement macabre n'est pas uniquement celui de l'ouverture du corps, mais aussi celui de l'ouverture du tombeau, qui cache tout un monde d'horreur. L'insistance répétitive sur les verbes synonymes, *crever*, *ouvrir*, *percer* ou encore *ouvrir*, met en relief l'importance de ce geste de dévoilement : le projet des *Tragiques* est de fouiller au plus profond du corps et du tombeau pour en sortir les horreurs laissées sous silence.

Il s'agit donc de créer un discours violent, qui est aussi un discours sur l'histoire de la France, qui cherche à faire revivre au lecteur la période des guerres civiles comme si elle ne faisait pas déjà partie du passé. « Le discours sur l'histoire contemporaine et ses horreurs dont les *Tragiques* veulent donner une « vive représentation », une peinture qui donne l'illusion de réel »⁶⁸⁰ est en fait un discours où domine la figure de l'*enargeia*, figure qui utilise dans ce texte le macabre de manière privilégiée.⁶⁸¹ Aubigné veut en effet dire « [p]lus qu'un pinceau ne peut » (V, 320) et il insiste donc particulièrement sur le sens de la vue.⁶⁸² La fréquence importante des mots appartenant au champ lexical de la vue en témoigne : l'organe de la vue (*œil*, *yeux*) se manifeste deux cent huit fois dans le texte, alors que le verbe *voir* est employé trois cent soixante-neuf fois – au total, six cent quatre-vingt-six occurrences de mots relatifs à la vision.⁶⁸³ Comme le remarque Marie-Madeleine Fragonard, c'est « par le biais de l'image, puis de l'imagination, [que] le sensuel se transforme en intelligible, la vue en compréhension ».⁶⁸⁴ Il faut donc qu'Aubigné fasse *voir* la guerre, *voir* la mort, *voir* la violence, afin que le lecteur puisse les comprendre.

⁶⁸⁰ Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.92.

⁶⁸¹ Sur l'*enargeia*, voir notamment Perrine Galand-Hallyn, *op.cit.*

⁶⁸² Voir Dauphiné, *op.cit.*, p.61: « *Les Tragiques* témoignent d'une imagination visuelle et picturale dont les piliers demeurent la *Bible*, la passion et la réalité cauchemardesque ».

⁶⁸³ Voir le relevé statistique de Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.663.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p.665.

Le langage violent, caractéristique de l'écriture albinéenne, est donc fondamentalement visuel ainsi que corporel. Les yeux du lecteur sont dirigés vers le corps mutilé, le martyr brûlé, le cadavre convulsé. Si l'on compare *Les Tragiques* au *Printemps*, la violence du langage semble être renforcée : par rapport aux poèmes de la plainte amoureuse, le récit guerrier insiste davantage encore sur l'horreur de la mort physique et du corps ouvert. Cette imagerie de la répulsion s'inscrit dans plusieurs réseaux d'imagination, notamment celui du « fantastique noir » évoqué par Marie-Madeleine Fragonard, un terme qui semble répondre à *l'ostentation noire* que nous avons déjà mentionnée. Mais Fragonard mentionne un deuxième imaginaire encore plus étroitement lié au macabre : l'imaginaire du péché. En effet, ce dernier « dit la *répulsion devant le corps et la pourriture*, il réduit la vie à une animalité dangereuse, à une primitivité anthropophage : il est *l'obsession de la mort* ». ⁶⁸⁵

Dans son étude sur la pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné, Marie-Madeleine Fragonard revient plusieurs fois sur les « champs lexicaux », notamment ceux qui sont liés au mal. ⁶⁸⁶ Sous l'étiquette « désordres du corps », elle relève ainsi les termes renvoyant à la maladie mortelle, l'impureté, la puanteur, la violence, la douleur et la peur. L'on peut trouver dans tous ces éléments des points de convergence avec le macabre et il nous semble donc pertinent de suivre Fragonard dans son étude lexicale. ⁶⁸⁷ Puisque des tableaux de concordance aussi bien thématique (Fragonard, Prat) que générale (Forsyth, Takahashi, Cameron) ont déjà été dressés, nous n'allons pas nous attarder sur des énumérations descriptives, mais nous chercherons plutôt à tirer des études antérieures l'information essentielle à la compréhension du macabre. Quelle information le relevé des champs lexicaux relatifs au macabre pourra-t-il nous apporter ? Une telle étude du vocabulaire nous amènera-t-elle à une compréhension plus exhaustive du macabre dans l'écriture albinéenne ? Dans les pages qui suivent, nous allons dresser un panorama sélectif du vocabulaire du macabre, tel qu'il se manifeste dans *Les Tragiques* ; à notre avis, une telle analyse nous permettra de répondre à une question clé de notre étude : que disent précisément les mots macabres ?

Comme le remarque Marie-Madeleine Fragonard, le texte des *Tragiques* produit une impression générale de violence et d'horreur. ⁶⁸⁸ Le vocabulaire de la violence innerve le style d'Aubigné notamment à travers les champs lexicaux de la souffrance, de la peur et de

⁶⁸⁵ Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, op.cit., p.13 (nous soulignons).

⁶⁸⁶ Fragonard, *La Pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, op.cit., p.266 et suite : « Les champs lexicaux associés au mal : désordres du corps ? »

⁶⁸⁷ Fragonard le dit elle-même : « être au mal, c'est être mort » (*ibid.*, p.326).

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p.269.

l'horreur. Parmi ces champs lexicaux relatifs aux domaines de la violence et du mal, lequel domine l'ouvrage ? Fragonard nous met sur la voie :

Aussi le vocabulaire de la mort [...] est-il un des plus abondants des *Tragiques* ; après Dieu, le mot *mort* est en seconde place avec 232 occurrences.⁶⁸⁹

Cette thématique est également fortement présente dans les relevés de verbes ; le verbe *mourir* apparaît par exemple quatre-vingt-onze fois, alors que le synonyme *périr* ainsi que les mots voisins *trépas* et *transi* reviennent vingt-six, douze et vingt-huit fois dans *Les Tragiques*. La violence du langage, langage donc de la mort, naît également d'une insistance répétitive sur les actes de violence commis à l'encontre des protestants : le monde des *Tragiques* est en effet un monde de rapports violents.⁶⁹⁰

Parmi ces rapports, le meurtre s'impose comme le plus violent et domine également le texte en matière de fréquence. Le mot lui-même est répété vingt-trois fois au cours du texte, sans compter ses dérivés (meurtri, meurtrier, etc), alors que ses synonymes tels que carnage, assassinat, crime, homicide, tuerie et leurs dérivés contribuent également à conférer aux *Tragiques* cette dimension violente, comme le fait aussi le mot *massacre* qui figure treize fois dans le texte, toutes formes confondues. Ce dernier terme occupe une place particulière dans le champ lexical du macabre ainsi que dans le langage de la violence, puisqu'il évoque la multiplication du meurtre ainsi que le caractère généralisé de la violence des guerres civiles. Ayant d'abord le sens de « boucherie », le mot *massacre* développe bientôt le sens de « mise à mort de beaucoup de gens ».⁶⁹¹ La combinaison de ces deux significations fait de ce terme une notion clé du macabre, car il implique à la fois la bestialité de l'acte ainsi que l'importance du nombre des victimes. De plus, le verbe *massacrer*, dont *massacre* constitue un déverbal, prend, à l'époque d'Aubigné, le sens de « tuer des victimes sans défense »⁶⁹², ce qui souligne la cruauté des massacreurs et sépare axiologiquement les bourreaux des victimes, les chasseurs de leur proie, les hérétiques des martyrs.

À la présence répétée de ces verbes et substantifs désignant tous, de manière plus ou moins explicite, l'acte du meurtre, s'ajoute les diverses occurrences de verbes de violence⁶⁹³ qui donnent plus de précisions sur la nature concrète de l'acte. Le large panel de verbes relatifs au meurtre auquel Aubigné a recours nous permet de voir avec quelle précision, quelle variété et surtout quelle violence il dépeint l'acte de mise à mort. Le verbe le plus neutre, *tuer*,

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p.326.

⁶⁹⁰ Voir *ibid.*, p.269.

⁶⁹¹ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.*

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ Voir Buffum, *op.cit.*, p.28-32: « Verbs of violence ».

figure vingt-deux fois à l'indicatif et dix-sept fois dans sa forme conjuguée. Son statut d'hyperonyme vide ce verbe de toute suggestivité : *tuer* ne donne en effet aucune indication sur la manière dont le meurtre est effectué. Il existe cependant de nombreux verbes qui fournissent plus ou moins explicitement des détails permettant de catégoriser l'acte meurtrier dans une « échelle » du macabre. Aubigné utilise un grand nombre de ces verbes et nous allons ici tenter d'en dresser un bref catalogue.

Arrêtons nous d'abord sur le verbe « esgorger », que nous trouvons par exemple au vers 1160 du livre I.⁶⁹⁴ Ce verbe, qui désigne l'acte de trancher la gorge, suggère un acte brutal et un versement de sang qui ne sont pas impliqués par le verbe « tuer » ; la violence du meurtre est donc multipliée par cette suggestivité. Par ailleurs, les images du démembrement et de la décapitation⁶⁹⁵ sont également récurrentes dans le texte albinéen, récurrence qui crée une insistance macabre sur le corps morcelé. En traitant de ce dernier motif, Aubigné fait du meurtre qu'il évoque un acte d'« ultime violence, l'achèvement radical du supplice ».⁶⁹⁶ Parmi les autres verbes qui renforcent, de par leur précision, l'aspect macabre du texte, nous pouvons mentionner le verbe *estrangler*⁶⁹⁷, qui, comme l'égorgement et la décapitation, insiste sur la violence infligée à la tête, et qui figure notamment dans le passage suivant :

Trempa dedans le sang des viellards les couteaux,
Estrangla les enfans liez en leurs berceaux,
Et la mort ne connut ni le sexe ni l'aage,
Par eux est perpetré le monstrueux carnage,

I, 1039-1042

Ici, la brutalité de l'étranglement est renforcée par l'innocence des victimes ; de plus, l'acte s'inscrit dans une scène où le meurtre est partout et où le macabre est mis en relief par les expressions « le monstrueux carnage » et « tremp[er] dans le sang ».

Le verbe *déchirer*⁶⁹⁸, que nous rencontrons notamment au vers 163 du livre II (« Meurtrie, et deschiree, est aux prisons, aux fers, ») et au vers 35 du livre III, dans un hémistiche identique (« Meurtrie et deschiree, aux yeux serains de Dieu, »), est également à ranger dans la catégorie des verbes d'action violente, puisqu'il désigne une désintégration violente du corps. Dans l'évocation du cauchemar d'Henri III, Aubigné emploie l'expression « deschirer vif » (II, 311), qui renforce la bestialité de l'action en mentionnant que la victime

⁶⁹⁴ Ce verbe apparaît huit fois dans le texte, par ex. : « L'un à bien esgorger, l'autre à tendre la gorge : » (V, 846) ; « Celles que l'on esgorge, et que l'on jette apres : » (V, 940).

⁶⁹⁵ Voir Antonio Domínguez Leiva, *Décapitations. Du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, PUF, 2004, p.6 : « la tête coupée, phénomène proprement macabre ».

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.46.

⁶⁹⁷ Concordance: 7.

⁶⁹⁸ Concordance : 19.

est vivante au moment des faits. Au vers 45 du livre III, la force macabre du verbe, cette fois-ci adjectivé, est saisissante, lorsqu'est décrite ici la Justice aux pieds de Dieu : « La voicy à tes pieds en pieces deschiree, / Les humains ont meurtry sa face reveree ». Cet adjectif, placé à la rime et donc accentué, rend présent sous les yeux du lecteur le corps morcelé de la Justice personnifiée, donnant ainsi à voir le geste violent lui-même. Le poète permet ainsi au lecteur de visualiser l'horreur et de s'imaginer plus vivement la brutalité de la scène.

Au cours de son étude sur le champ lexical de la mort dans *Les Tragiques*, Marie-Madeleine Fragonard énumère les quinze verbes les plus utilisés par Aubigné pour dépeindre la mort violente.⁶⁹⁹ Dans cette liste, nous retrouvons plusieurs verbes que nous avons déjà mentionnés plus haut. Les autres verbes cités – *trancher*, *dépouiller*, *arracher*, *percer* – dénotent tous le même mouvement : celui de l'ouverture et de la désintégration du corps. Ils illustrent par ailleurs à nouveau la précision avec laquelle Aubigné décrit les scènes de meurtre. Comme le dit Fragonard, « [l]es effets de vocabulaire sont ici les plus sensibles, parce qu'il n'y a pas de terme « neutre », chaque mot porte image et choc affectif ».⁷⁰⁰ C'est en effet la force d'évocation singulière de ces verbes, associés à des « objets morbides » comme les os, le sang ou les têtes de mort, qui rend la représentation de la mort et le langage des *Tragiques* particulièrement violentes – et macabres. Il y a donc dans *Les Tragiques*, un « [m]artèlement des images de la mort, qui *sous toutes leurs formes* sont la base des livres I [...], IV [...], VI [...] ».⁷⁰¹ Étudions à présent comme cette mort « sous toutes ses formes » se manifeste.

5.2.2 Une mort sensible

Nous venons de voir à quel point la mort domine le vocabulaire des *Tragiques*, en nous appuyant en particulier sur une analyse des verbes d'action violente qui donnent au texte un caractère visuel et suggestif. Cette atmosphère de mort est minutieusement mise en place à travers un vocabulaire non seulement violent, mais également très précis. Les détails donnés tout au long de l'œuvre sur le ravage du pays, du peuple et des corps, permettent à l'auteur de conférer une présence presque sensible à la misère et à la mort – comment ? Dans ce sous-chapitre, nous allons décrire comment cette mort sensible est mise en place, en nous intéressant particulièrement aux détails macabres tels que la pourriture, la puanteur et la matérialité du cadavre.

⁶⁹⁹ Voir Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, op.cit., p.323.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.322.

⁷⁰¹ Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, op.cit., p.116 (nous soulignons).

Reprenons à nouveau la méthode de relevé lexical entreprise par Marie-Madeleine Fragonard, méthode qui fournit des données très pertinentes, notamment dans les domaines de la maladie, des états pathologiques qui provoquent des changements corporels repoussants, où la présence de la mort est déjà perceptible. Notons à ce propos la mention fréquente de la *peste* (trente-sept occurrences) ainsi que la répétition des termes relatifs à l'infection (*infect*, *infecter* et *infection*, vingt-deux occurrences en tout).⁷⁰² À l'infection et la corruption s'ajoutent la putréfaction et les conséquences sensorielles qui en découlent, motifs qui reviennent fréquemment dans le vocabulaire albinéen (quarante-deux occurrences en tout). En effet, parmi les images de la mort qui traversent *Les Tragiques*, celles de la répulsion et de la pourriture dominant : il s'agit bien d'une « *obsession de l'horrible [...]* où le *diabolique macabre* n'est jamais loin ». ⁷⁰³

Le vocabulaire de la vermine désignant aussi bien les bêtes nuisibles ainsi que « l'ensemble des insectes parasites de l'homme et des animaux », s'ajoute logiquement à cette liste.⁷⁰⁴ Étymologiquement et sémantiquement, ce mot est à rapprocher du mot *ver*, qui désigne « la vermine qui [...] ronge le corps des morts ». ⁷⁰⁵ Ces deux éléments lexicaux s'inscrivent logiquement dans la scène macabre des *Tragiques* : connotant la corruption à la fois physique et mentale, ils évoquent la décomposition du corps mort, mais aussi celle de l'esprit :

Le ver qui l'esveilloit, qui luy contoit ses maux,
Le ver qui de long-temps picquoit sa conscience,
Produisit tant de vers, qu'ils percerent sa panse.

VI, 840-842

Cet emploi « métaphorique »⁷⁰⁶ du ver et de la vermine n'est cependant pas prédominant et ces champs lexicaux apparaissent surtout dans un contexte littéral et plongent ainsi le texte dans une atmosphère indiscutablement macabre. La mention explicite de la « gourmandise des vers »⁷⁰⁷ crée un effet de gros plan sur l'état du corps après la mort et met en exergue l'aspect physique repoussant du cadavre :

⁷⁰² Ces derniers termes sont également liés à la corruption, aussi bien mentale que physique, image qui revient souvent sous la plume d'Aubigné (voir le relevé de Fragonard sur le monde de l'impureté), Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, op.cit., p.267.

⁷⁰³ Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, op.cit., p.116 (nous soulignons).

⁷⁰⁴ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française*, op.cit.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ Voir aussi « Quand le ver de l'envie a percé de douleurs » (VI, 131), « Ouy j'ay senti le ver reveillant et picqueur / Qui contre tout mon reste avoit armé le cœur » (I, 1075-1076).

⁷⁰⁷ Voir Cave, *Devotional Poetry*, op.cit., p.156 : « Chassignet and some of his contemporaries will try to represent directly and at close quarters the state of the body at death and after, the *gourmandise* of the worms and the evil smell enclosed in the coffin ».

Le fait vif devorer à la salle vermine.	III, 26
A repaître les vers des delices des hommes. Paul Pape incestueux, premier inquisiteur, S'est veu mangé des vers, salle persecuteur :	VI, 514-516
La vermine d'Herode encore n'estre morte, Perissant mi-mangé, de son dernier trespas	VI, 570-571
Vif enterré des siens : Honorique pervers Qui eschauffoit sa mort en nourrissant des vers.	VI, 671-672
Mais avec les coulis dans sa gorge coula Un gros amas de vers, qui à coup l'estrangla :	VI, 855-856

Ces extraits témoignent de l'attention d'Aubigné pour le détail des scènes macabres des *Tragiques*, en particulier lorsqu'il s'agit d'évoquer la dimension sensible et visuelle de la mort. Le pus, qui s'ajoute au couple ver/vermine, intervient également dans la mise en scène de la décomposition du corps, notamment en accompagnant l'adjectif *consumé*, qui renvoie à l'action chimique de la mort : « Mais si la noble part loge un pus enfermé, / C'est ce qui rend le corps, et mort, et consumé » (II, 395-396). Ainsi, la présence des vers, de pus et de la vermine, récurrente dans le poème albinéen, permet la visualisation de la décomposition corporelle et renforce la sensation de dégoût ressentie par le lecteur.

Bien que la vue ait un statut privilégié dans le monde ostentatoire du macabre, le rôle des autres sens n'est cependant pas négligeable. Ceci vaut en particulier pour l'odorat, qui confère au corps ou au décor macabre une force encore plus suggestive. La notion de *puanteur* est importante ici, car elle suggère à la fois l'infection, la putréfaction et la pollution de la scène. Quelquefois, cette infection olfactive n'est pas exprimée directement, mais est suggérée par une paraphrase qui évoque l'inconfort des témoins de la scène. Nous en trouvons un exemple au début du livre II :

Ouvrir les fonds hideux, les horribles charongnes Des sepulchres blanchis : ceux qui verront cecy, En bouchant les naseaux fronceront le sourcy.	II, 6-8
--	---------

Cette sensation de puanteur apparaît dans plusieurs livres des *Tragiques* et ses diverses occurrences témoignent de sa valeur polysémique :

dans *les Fers*, elle passe des cadavres aux meurtriers (v.593-596, 1535) ; dans *les Vengeances*, elle permet de souligner la correspondance entre le crime et le châtement (v.277, 620-624, 810) ; dans *Jugement*, elle s'attache à ceux qui ont vendu leur âme pour conquérir des dignités extérieures (v.104, 128, 138).⁷⁰⁸

⁷⁰⁸ Note 4, Aubigné, *Œuvres*, éd. de la Pléiade, p.931.

Ces emplois différents soulignent cependant le rapport entre le domaine du macabre et la puanteur, puisque cette dernière se rapporte directement à la mort à travers le cadavre décomposé, en même temps qu'elle suggère la détérioration morale, faisant ainsi écho à la potentielle double signification des « vers », comme l'illustrent également ces passages :

[...] de la vie entamee S'enfle la puanteur comme la renommée ⁷⁰⁹ :	II, 1035-1036
Du grand puits infernal les puantes chenilles Infecterent le sein de Charles sans pitié,	V, 448-449
Vous sanglantes citez (Sodomes aveuglees) Qui d'aveugles courroux contre Dieu, desreiglees N'avez transy d'horreur aux visages transis, Puantes de la chair, du sang de mes occis :	VII, 247-250

D'où provient cette puanteur qui semble empoisonner tout le pays, « [p]uante jusqu'au Ciel [...] » (VII, 267) ? Comme nous l'avons déjà vu, l'ouverture du corps est placée au cœur des *Tragiques*. Cet acte ostentatoire où l'intérieur du corps est exhibé est en effet accompagné d'une odeur déplaisante, qui se renforce à mesure que le corps reste ouvert et qu'il s'approche de la mort ou, si celle-ci a déjà eu lieu, de la putréfaction complète.

Ce n'est pas uniquement le processus de putréfaction qui décompose le corps – les différents rites de torture où les détails pénibles du supplice sont minutieusement décrits participent aussi de l'ouverture obsessionnelle du corps :

[...] pendus par les doigts À des cordons trenchants, ou attachez au bois Et couchez dans le feu, où de graisses flambantes Les corps nuds tenaillez, où les plaintes pressantes De leurs enfans pendus par les pieds, arrachez Du sein qu'ils empoignoient, des tetins assechez ;	I, 347-352
---	------------

L'exhibition constante de l'intérieur du corps témoigne également de cette obsession macabre du poète qui cherche à montrer ce que cache le voile de la peau, à déconstruire un corps qui était intact, à défaire une unité corporelle pour en éparpiller les parties devant les yeux du lecteur :

D'un homme demi-mort le chef se debattant, Qui sur le seuil d'un huis dissipoit sa cervelle,	I, 384-385
---	------------

⁷⁰⁹ Selon Fanlo, note 1035-1036, p.230, *Les Tragiques, éd.cit.*, ce vers signifie que « la rumeur s'accroît comme se répand la puanteur du cadavre de l'enfant avorté (vie entamee) », une comparaison qui renforce les aspects macabres de l'interprétation (nous soulignons).

Et quand la mort dissout son corps elle ne tûe
Le germe non mortel qui le tout restitûe.
La dissolution qu'on soufferte les morts

VII, 531-533

Cette ouverture du corps humain conduit nécessairement à la mise à nu des organes internes. Le corps macabre ne peut être autre qu'un corps ouvert, un corps qui saigne, un corps qui dérange non seulement la vue, mais aussi l'odorat en raison des « puantes entrailles » (I, 490). En effet, dans le registre lexical du corps macabre, les entrailles, c'est-à-dire l'ensemble des organes enfermés dans l'abdomen de l'homme ou des animaux, jouent un rôle particulier :

Quand sur les chevaux morts on donne des batailles,
À partir le butin de puantes entrailles :

I, 489-490

Mets-les à la fumee, et au feu des batailles,
Verse de leurs haineux à leurs pieds les entrailles,
Qu'ils manient du sang [...]

V, 133-135

Le Jourdain voztre fils entr'ouvrit ses entrailles

VI, 313

Morte tu attisois encore du debat
Entre les chiens grondans, qui donnoient des batailles
Au butin dissipé de tes vives entrailles,

VI, 356-358

La mention des entrailles permet d'insister sur l'exhibition de l'intérieur du corps lors de ces scènes d'horreur, mettant ainsi davantage en relief le caractère macabre des actes.

Dépassant de loin la fréquence des « entrailles », le sang compte parmi les mots les plus présents dans l'œuvre⁷¹⁰, avec cent quatre-vingt-trois occurrences, dépassant à la fois *corps* (173) et *cœur* (138), mais ne rivalisant pas néanmoins avec le mot *mort*. Cette prédominance est sensible dès le premier livre, où Aubigné déclare : « Ici le sang n'est feint, le meurtre n'y defaut » (I, 73-75). L'omniprésence du sang, comme celle de la mort, semble imposée par le sujet-même de l'œuvre, qui devient en conséquence dominé par un « réalisme de sang »⁷¹¹, témoignant tout au long du poème des plaies sanglantes créées par la guerre. « Toujours pesant du même côté, jamais neutre, le sang dans *Les Tragiques* entretient avec le poète, plus qu'un rapport de complaisance, un rapport d'assistance »⁷¹² : le sang s'avère un outil important dans la mise en place du décor expressif que recherche le poète.

En effet, la présence permanente du sang permet à l'auteur de susciter chez le lecteur une visualisation constante de l'horreur, horreur qui se voit renforcée par des adjectifs

⁷¹⁰ Pour une analyse détaillée du sang dans *Les Tragiques*, voir Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, chapitre VIII, « Le sang », p.189-229.

⁷¹¹ Voir Dauphiné, *op.cit.*, p.56.

⁷¹² *Ibid.*, p.61.

suggestifs qu'Aubigné rajoute pour caractériser ce liquide macabre. Ces adjectifs qui qualifient le mot *sang* dans *Les Tragiques* lui confèrent ainsi une expressivité supplémentaire.

Examinons à titre d'exemple les passages suivants :

Là dessus l'eschafaut qui tient toute la place,
Entre les condannez un esleve sa face
Vers le ciel, luy montrant *le sang fumant et chaud*
Des premiers etestez [...]

V, 355-358

Ces bourreaux furieux eurent des mains fumantes
Du sang *tiède* versé [...]

VI, 633-634

Je vous en veux à vous apostats degeneres,
Qui leschez le *sang frais* tout *fumant* de vos peres

VII, 107-108⁷¹³

Ces extraits illustrent comment les adjectifs – *fumant*, *chaud*, *frais* et *tiède* – permettent de donner une qualité sensorielle au sang, renforçant ainsi la dimension macabre du texte. L'ajout de ces épithètes permet au poète de dresser un tableau plus suggestif et, par conséquent, plus susceptible de faire réagir le lecteur. Certains verbes ont une fonction similaire, comme le verbe *escumer*, qui figure notamment aux vers 293 et 1390 du quatrième livre, où nous lisons « Tout son sang escuma [...] ». Ce vocabulaire suggestif, de par sa précision et sa force d'évocation, renforce le caractère tactile, sensible et horrible des scènes macabres convoquées par le poète.

Parmi les mots qui accentuent l'horreur de ces scènes, l'adjectif *hideux*⁷¹⁴ nous paraît intéressant puisqu'il est doué d'un « sens fort » et désigne ce « qui est horrible à voir » ou ce qui est « d'une laideur repoussante ».⁷¹⁵ La première signification est à lier à la vue, et donc à l'ostentation, tandis que la seconde met l'accent sur l'effet de répulsion provoqué sur le témoin.⁷¹⁶ Cette double signification ainsi que sa force expressive font de l'épithète *hideux* un adjectif particulièrement approprié pour décrire ce qui est macabre, comme en témoigne le vers 679 du premier livre : « Voila le front hideux de noz calamitez ». Ce vers est introduit par le présentatif *voilà*, formé « de l'impératif du verbe *voir* (2^e personne du singulier), associé [à l'] élément déictique [...] –là »⁷¹⁷, et qui inclut donc dans sa forme même le geste ostentatoire et l'incitation à voir. Rappelons par ailleurs que le substantif *calamité* signifie « grand malheur public », ce qui rend ce vers d'autant plus significatif : il semble en effet

⁷¹³ Nous soulignons.

⁷¹⁴ Concordance: 17.

⁷¹⁵ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.*

⁷¹⁶ Voir *ibid.*, qui affirme aussi qu'*hideux* « garde plus de force qu'*affreux* ou *horrible* », une remarque qui renforce la classification de cet adjectif dans le lexique macabre.

⁷¹⁷ Riegel *et al., op.cit.*, p.453.

résumer l'ensemble du projet d'Aubigné, à savoir l'ostentation explicite d'un malheur collectif hideux.

Ensemble, tous les éléments que nous venons de passer en revue contribuent à ouvrir textuellement le corps et, parallèlement, à rendre la mort plus sensible, renforçant ainsi l'horreur des images. Ce mot, qui s'impose comme l'une des dénominations les plus fréquentes chez Aubigné pour qualifier l'atrocité de ce qu'il décrit, apparaît trente-six fois au cours du texte, l'adjectif *horrible* douze fois (au pluriel et au singulier). Une occurrence de ce mot qui nous paraît particulièrement intéressante figure au livre I :

On dit que le manger de Thyeste pareil
Fit noircir, et fuir, et cacher le Soleil.
Suivrons-nous plus avant ? voulons-nous voir le reste ?
De ce banquet d'horreur, pire que de Thyeste ?

I, 543-546

Ici, la formulation « banquet d'horreur » évoque à la fois la prolifération innombrable de l'horreur, en même temps qu'elle connote l'aspect « alimentaire » de cette mort, la rendant ainsi plus repoussante encore pour le lecteur. Cette expression spécifique fait référence au cannibalisme maternel, sacrilège ultime s'il en est. Le choix du mot « banquet » suggère la surabondance d'horreur, la gloutonnerie bestiale, en même temps qu'il porte de fortes connotations bibliques et mythiques.

Le portrait de la mort dans *Les Tragiques* est donc peint en couleurs vives, fortes et violentes, qui confèrent à la mort un caractère de présence : la mort est décrite si vivement que le corps mort semble là, disponible à la vue, au toucher, à l'odorat. Le trait dominant de la mort albinéenne est donc sa corporalité, impression qui est notamment renforcée par la rime mort/corps (dix occurrences), « qui inscrit dans la chair même de l'homme sa destinée et sa vérité ». ⁷¹⁸ Le texte atteste en effet d'une relation intime entre le corps humain et sa fin annoncée, relation qui traverse toute l'œuvre et qui fait du corps, comme de la mort, un élément fondamental du texte. Mais de quel corps est-il question et comment se positionne-t-il dans le paysage macabre ? C'est ce que nous allons voir à présent.

⁷¹⁸ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, op.cit., p.326.

5.3 Le corps des Tragiques

5.3.1 Un corps macabre

Dans son livre sur l'imaginaire lexical du corps dans *Les Tragiques*, Marie-Hélène Prat constate à juste titre que « le corps humain est, d'une certaine façon, le personnage essentiel des *Tragiques* ». ⁷¹⁹ L'étude de ce corps est particulièrement importante ici, puisque c'est à travers son évocation que s'inscrivent dans le texte les mots et les images macabres. Afin de donner de la mort une image visuelle, tactile et sensible au lecteur, l'auteur doit mettre en avant la corporalité de celle-ci, ce qui, en retour, influe sur la représentation du corps dans *Les Tragiques*. Les images corporelles sont en effet dans cette œuvre « préférentiellement images de cadavres », au point que la récurrence du motif du corps mort devient presque monotone. ⁷²⁰ S'ils ne sont pas déjà cadavres, les corps albinéens sont marqués par une forme de déformation ⁷²¹ : ils sont « ou trop gonflés, ou disproportionnés [...], ou bien encore amaigris, corps desséchés qui révèlent *la primauté du squelette* ». ⁷²² Une telle primauté atteste de la prédominance du macabre dans la construction des « images physiologiques » ⁷²³ des *Tragiques* : ces vers sont dominés par une nouvelle image du corps que Marie-Madeleine Fragonard qualifie à la fois de « réaliste » et agressive. ⁷²⁴ Agressive, en effet, parce que violente dans sa franchise brutale :

Puisque la réalité vécue est foncièrement laide, le poème véridique adoptera, lui aussi, un style laid, esthétique de l'horrible qui fonctionne comme indice d'authenticité. ⁷²⁵

La victime de guerre, le supplicié, le cadavre sont ainsi tous foncièrement laids, horribles, macabres.

Pouvons-nous alors dire que le corps des *Tragiques* est fondamentalement macabre? Et si oui, pourquoi ? Tout d'abord, parce qu'il est cadavre, comme l'affirme Marie-Madeleine Fragonard. D'autre part, parce que ce cadavre nous est « minutieusement décrit » au point de devenir plus qu'un cadavre, un mort-vivant. ⁷²⁶ Nous avons déjà évoqué cette caractéristique

⁷¹⁹ Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.9.

⁷²⁰ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.321.

⁷²¹ Voir Fanlo/Le Flanchec, *op.cit.*, p.125 : « Si les *Tragiques* sont un poème du corps, c'est du corps défiguré ».

⁷²² Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.322 (nous soulignons).

⁷²³ Voir André Bailbé, *Agrippa d'Aubigné, poète des Tragiques*, Caen, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Caen, 1968, p.411.

⁷²⁴ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.322.

⁷²⁵ Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.103.

⁷²⁶ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.324.

particulière des représentations macabres de la mort, qui semblent parfois donner plus de vie que de mort à l'image. Cet étrange statut du corps, à cheval entre vie et mort, se manifeste notamment par la récurrence des termes *mi-vif*, *mi-vivante* (« succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte », I, 118), *mi-mort* (« Trois cens lies, mi-morts, affamés par trois jours », V, 612), *mi-noyé* (« L'eau couverte d'humains, de blessez mi-noyez », V, 868) ou encore la variante plus explicitement macabre, *mi-mangé* (« Perissant mi-mange, de son dernier trespas », VI, 571). Ces dénominations participent de la création de corps dont les contours restent flous, et dont l'intégrité est fortement mise en cause : ces corps forment bien un peuple de l'horrible.

Dans ce récit de violence que sont *Les Tragiques*, le cadavre s'impose donc comme le protagoniste principal⁷²⁷, qu'il soit rétracté, desséché, en chemin vers l'« anatomie » comme au livre I, ou qu'il se présente dans toute sa décomposition, comme au livre VI notamment. Concentrons-nous pour l'instant sur le cadavre dans son état le plus macabre : l'état de putréfaction. Ce stade particulier du corps mort appelle une dénomination très suggestive et chère à Aubigné, qui la fait figurer vingt-deux fois dans son texte : la *charogne*. Le mot apparaît pour la première fois dès le premier livre :

Car pour monstrier comment en la destruction
L'homme n'est plus un homme, il prend refection
Des herbes, des charongnes, des viandes non-prestes,
Ravissant les repas apprestez pour les bestes : I, 313

Ici, l'évocation de la charogne est assez innocente et peu significative, puisqu'elle n'est mentionnée que parmi d'autres ressources alimentaires provisoires, servant aussi bien à l'homme qu'à l'animal en cas de pénurie. Plus loin dans le texte, la charogne acquiert un rôle beaucoup plus important dans la construction du lexique macabre. Pour étudier son importance dans ce contexte, reprenons quelques éléments d'étymologie : le *Dictionnaire Historique de la Langue française* propose deux origines possibles pour ce mot, l'une dérivant de *caro* (chair) et l'autre de *caries* (pourriture). Cette double étymologie témoigne de la force macabre du mot, car elle combine deux des éléments principaux de l'imaginaire et de l'esthétique macabres : le corps et sa dégénération. Ce mot désigne en effet « la chair de cadavre, la viande avariée (avec une valeur nettement plus péjorative que *carne*) et, par métonymie, un cadavre d'homme, d'animal en décomposition ».⁷²⁸

⁷²⁷ Voir *ibid.*, p.324 : « dans ce chant de la mort violente, le monde n'est peuplé que de cadavres ».

⁷²⁸ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.*

Passons maintenant en revue plusieurs emplois albinéens de cet élément quasi symbolique du macabre :

Là de mille maisons, on ne trouva que feux,
Que charongnes, que morts, ou visages affreux. I, 379-380

Feux, charongnes, morts, visages affreux : c'est ce qui reste du ravage d'une ville protestante par les catholiques. L'enjambement et la position initiale du syntagme « Que charongnes » renforcent la place centrale de la charogne et attirent notre attention sur elle, au détriment des autres éléments de la scène. Cette expressivité particulière qu'Aubigné choisit de lui attribuer à travers la métrique semble refléter sa richesse sémantique macabre, qui, dans ces vers, dépasse celle des autres mots. Les « morts » en tant que tels ne sont en effet pas nécessairement macabres, puisque rien n'est dit sur leur apparence physique. Par contre, les « visages affreux » évoquent, dans cet entourage lexical particulier, une personnification terrifiante des morts et désignent ainsi ce qu'on pourrait appeler une physionomie du macabre.

Cette physionomie macabre n'est cependant achevée qu'avec la mention explicite des « charongnes », qui incarnent le stade de la mort le plus repoussant : celui du corps en voie de décomposition. Nous disons *en voie de*, car la charogne incarne de fait ce mouvement qui est au cœur du macabre. Toujours changeante, elle ne représente pas un état fixe du cadavre, un stade où le corps mort se voit momifié, comme une statue blanche qui solidifie le mort et le rend indissoluble. Elle représente au contraire les divers états de la putréfaction du cadavre, le mouvement du corps dont la peau se dissout, dont les nerfs se décomposent, dont les muscles sont rongés par les vers et dont les os disloqués se pulvérisent. La charogne incarne donc ce qu'il y a de plus « hideux » dans l'esthétique macabre, mais en même temps ce qu'il y a de plus fascinant :

Ces corbeaux se paistront un jour de ta charongne, II, 988
O Dieu, quand tu voudras cette charongne prendre IV, 897
Agen se montre là puante, environnee
Des charongnes des siens, bien plustost estonnee
De voir l'air pestifere empoisonné de morts
Qu'elle ne fut puante à estrangler les corps. V, 593-596

La charogne représente, dans l'esthétique du macabre, le paroxysme de l'horreur physique de la mort, paroxysme qui est notamment exprimé au vers 946 du livre I : « Il feint avoir horreur de l'horrible charongne ». Le redoublement de l'horreur transmis à travers la répétition du

mot et de sa forme adjectivale de part et d'autre de la césure accentue cet aspect de la charogne : elle est, en effet, le symbole le plus efficace pour formuler en toutes lettres le caractère repoussant et horrible de la mort.⁷²⁹

Examinons à présent une autre pièce du puzzle macabre, et l'un des constituants de la charogne que nous venons d'étudier : l'os. Cette partie du corps, sous-élément du squelette, fait intégralement partie de ce qu'on peut appeler l'architecture macabre. Ce point est repris par Marie-Hélène Prat, qui précise que l'*os* ainsi que son parent sémantique *anatomie* « symbolisent moins les restes poussiéreux d'un corps décomposé que l'ossature, où survit la structure ».⁷³⁰ Cette notion de survivance implique que l'os, particule élémentaire du corps macabre, est considéré comme un objet représentant non la mort inanimée, mais au contraire une mort dominée par des images vitales. Prat constate en effet que la « vitalité [...] se manifeste [...] dans l'imaginaire des os et du squelette » et elle met également en avant le rôle de l'os dans « [l]a relation de la partie au tout [qui] perdure par delà la mort ».⁷³¹

Ne veux-tu plus avoir d'autres temples sacrez,
Qu'un blanchissant amas d'os de morts massacrez ? I, 1327-1328

Ses os en mille endroits repoussans sa chair nüe, III, 254

Nous avons déjà identifié la charogne, l'os et le squelette comme les protagonistes du champ macabre. À ces trois éléments primordiaux, il faut ajouter un emblème topique : la tête de mort, lieu commun du macabre par excellence. Nous avons déjà pu remarquer que la tête de mort envahit toute la période baroque après le Concile de Trente, aussi bien en architecture et en peinture qu'en poésie.⁷³² Son importance dans le domaine ornemental se donne également à voir dans *Les Tragiques* :

D'os, de testes de morts ; au mortier execrable
Les cendres des bruslez avoient servi de sable,

⁷²⁹ Voir aussi : « À moy : qui dans mon sein ne souffre point les morts, / La charongne, l'ordure ains la jette à mes bords : / Bastardes de la terre, et non filles des nûes, » (V, 1491-1493) ; « Les Geants aux enfers, aux abîmes les noient, / Ceux-la qui aux bas lieux ces charongnes convoient » (VI, 245-246) ; « Des citoyens meurtris la charongne et les corps / Empuantient tout de l'amas de ces morts, » (VI, 619-620) ; « Leur rouge mort aussy fut marque de leur vie, / Leur puante charongne et l'ame empuantie / Partagerent sortants de l'impudicque flanc » (VI, 809-811) ; « Les corbeaux resjouis tous gorgez de charongne » (VII, 307).

⁷³⁰ Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.115.

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² Voir notamment Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p. 92-93 : « Un profond changement suit le Concile de Trente à partir de 1570 : la tête de mort, puis le squelette vont envahir le monument funéraire [...]. La mort est désormais présente, et toutes ses images ».

L'eau qui les destrempoit estoit du sang versé⁷³³

III, 181-183

Des tests des condamnez, et coupables sans coupes,
[...]

Des os plus blancs et nets leurs meubles marquez

III, 209-211

La tête de mort, se manifestant sous la forme d'un crâne, prend « l'adjectif macabre en son sens le plus objectif ».⁷³⁴ Ainsi, il inscrit directement la scène dont il fait partie sous le signe du macabre, représentant non seulement ce qui reste du cadavre décomposé, mais étant en lui-même un symbole de la mort.

Nous avons pour l'instant uniquement abordé le corps mort, laissant de côté les autres manifestations corporelles qui peuplent *Les Tragiques*. Malgré sa prédominance, le cadavre n'est pas le seul corps macabre qui s'inscrive dans le texte ; d'autres corps, évoquant eux aussi l'horreur de la guerre à travers le motif de la décomposition et de la mutilation, participent également de l'écriture militante d'Aubigné. Les images corporelles des *Tragiques*

naissent de la guerre, s'en inspirent, y participent – et servent à la dépasser. [...] Elles ne s'inscrivent pas dans une esthétique de la description mais dans une pratique du combat et de l'action.⁷³⁵

Parmi les nombreux corps présents dans l'œuvre, la victime de guerre s'incarne dans un corps mutilé, divisé, estropié, démembré, découpé, comme dans ce passage :

Quand esperdu je voy les honteuses pitiez
Et d'un corps divisé les funebres moitez :

I, 131-132

L'expression « funebres moitez » évoque un macabre propre à la guerre et qui domine, par conséquent, l'imagerie corporelle des *Tragiques* : le macabre de la mutilation.

Ceux-la qui despendants leurs vies en renom,
Ont prodigué leurs os aux bouches du canon ;
Lorsque ces pauvres folz esbranchez⁷³⁶ de leurs membres

II, 599-601

Le corps des *Tragiques* est par ailleurs aussi un corps malade, qui mérite, dans certains cas, une place dans le registre des corps macabres. Le malade décrit par Aubigné ressemble parfois fortement au cadavre :

La plus jeune n'ayant place entiere en son corps
Est prise de la fiebvre, et tombe à demi-morte

⁷³³ Selon Doris R. Creegan, *Echos de la Réforme dans la littérature de langue française de 1520 à 1620*, Studies in French Literature, Volume 47, Lewiston, the Edwin Mellen Press, 2001, p.414, ce passage est d'un « extrême réalisme ».

⁷³⁴ Karine Lanini, *Dire la vanité à l'Âge classique. Paradoxes d'un discours*, Paris, Champion, 2006, p.44.

⁷³⁵ Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.357.

⁷³⁶ Signifie « couper, mutiler », voir le glossaire de Henri Weber, in Aubigné, *Œuvres*, éd. de la Pléiade, p.1471.

Ce passage témoigne de l'étroite frontière entre les domaines du morbide et du macabre ; il est en effet difficile de distinguer si le corps qui nous est décrit ci-dessus est un corps mort ou un corps malade. Un corps « sans poulx, sans mouvement », n'est-ce pas un cadavre ?

Quelle est dès lors la signification de ces corps macabres au sein du texte ? Ces corps en décomposition, ces cadavres ouverts et pourris n'ont pas une valeur ornementale, ils portent un témoignage : « Ils n'existent pas comme forme, mais comme évènement : victimes d'une violence et supports d'un message ». ⁷³⁷ Le corps constitue par ailleurs le sujet principal du mouvement ostentatoire qui caractérise *Les Tragiques*. Ce geste compte parmi les éléments fondamentaux du style albinéen ⁷³⁸, ainsi que du style macabre. Le verbe *montrer*, verbe privilégié de l'ostentation, apparaît notamment au premier livre :

[...] que le corps mort

Monstre, en monstrant les os, que quelqu'un lui fait tort

I, 323-324

La répétition expressive du verbe au début du vers accentue l'ostentation, explicitement portée vers le corps mort et son ossature. Le passage met donc en scène ce que Mathieu-Castellani considère comme une obsession du poète des *Tragiques* : « l'ouverture d'un corps et d'un cœur sanglants ». ⁷³⁹

L'ouverture des corps qui traverse l'œuvre découle d'une *nécessité* de dévoiler l'horreur. ⁷⁴⁰ Aubigné évoque ce projet de dévoilement explicitement à plusieurs reprises, notamment au deuxième livre :

Mieux vaut à découvert montrer l'infection

Avec sa puanteur, et sa punition :

II, 1093-1094

L'ouverture du corps de la France, qui est le corps principal des *Tragiques*, dévoilera ainsi la corruption et l'infection qui le caractérisent. Etudions donc à présent comment le corps albinéen s'inscrit dans un schéma de critique sociale, et quel rôle important le macabre est amené à jouer dans cette critique.

⁷³⁷ Fanlo/Le Flanchec, *op.cit.*, p.123.

⁷³⁸ Mathieu-Castellani, *Agrippa d'Aubigné. Le corps de Jézabel, op.cit.*, p.8 : elle cite parmi les « constants remarquables » de cette écriture, « l'acte même de montrer, de faire voir, de contraindre à voir qui ne veut pas voir ».

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ Il n'est donc pas question de servir aux lecteurs de l'« arsenic ensucré » ou de « belles paroles » (II, 963).

5.3.2 Le corps et la critique sociale

L'image du corps, omniprésente et protéiforme au sein des *Tragiques*, se décline dans plusieurs figures, notamment celle du corps-microcosme représentant le macrocosme de la France et de la société française contemporaine de l'auteur. Parmi les nombreux *topoi* qu'emploie Aubigné dans cette épopée du peuple réformé, l'analogie corps humain – corps social – corps national compte parmi les plus intéressantes de notre point de vue.⁷⁴¹ En effet, cette analogie⁷⁴², lieu commun depuis la *République* de Platon et la *Politique* d'Aristote, est très répandue à la Renaissance ; elle a pour base la description corporelle d'un lieu ou d'une société et semble, de par cette corporalité, se prêter facilement à des remaniements plus ou moins macabres. Cette image constitue un outil efficace de critique sociale déguisée, puisqu'elle permet de critiquer un système politique ou une nation sous les traits d'un corps humain.⁷⁴³

Les exemples que nous allons étudier ici illustreront de quelle façon le macabre entre en jeu dans la critique sociale portée par cette analogie. Comme nous l'avons déjà constaté à plusieurs reprises, l'imagerie macabre est intimement liée à celle du corps, un corps qui n'est pas nécessairement mort, mais brutalement marqué par une présence violente et plus ou moins explicite d'une mort déjà subie ou à venir. Nous venons aussi de constater que l'étude du macabre ne doit donc pas uniquement prendre en compte les images du corps mort, mais aussi du corps malade. C'est ce dernier qui est traditionnellement au cœur de la métaphore du corps social, comme il l'est aussi dans l'emploi qu'en fait Aubigné. Mais, à nouveau, le poète soldat va plus loin : il dépasse les limites de ce lieu commun en transformant les images habituelles de pathologie⁷⁴⁴ en images d'un corps qui n'est pas seulement malade, mais mourant, voire mort. Le macabre permet donc à Aubigné de sortir des conventions en ajoutant à l'analogie corporelle une touche plus agressive, plus radicale, plus « cadavérique ».

⁷⁴¹ Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.118 : « Ainsi, c'est l'utilisation du corps, un des symboles les plus expressifs de notre registre de métaphores, qui donne à l'analyse politique sa plus ample expression et portée affective : la France, géant décomposé, est l'analogie collective résumant des rois « lépreux » d'âme et de corps ».

⁷⁴² Pougeoise, *op.cit.*, p.35 : « On parle d'analogie quand il existe une ressemblance partielle entre deux réalités qui n'ont rien de commun dans leur aspect général [...] Grâce au rapprochement entre ces deux réalités, on peut mettre en évidence des *similitudes* ». Voir aussi C.G. Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, *op.cit.*, p.54 : « Le discours par analogie [...] était considéré au XVI^e siècle comme un type de raisonnement valide et conforme à l'ordre de la réalité ».

⁷⁴³ Voir Paul Archambault, « The analogy of the "body" in Renaissance political literature », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, Droz, 1967, t.XXIX, p.21.

⁷⁴⁴ L'adjectif *pathologique* désigne ce qui est « [r]elatif à l'état de maladie ; qui dénote un mauvais état de santé ; qui s'écarte du type normal d'un organe ou d'une fonction » et est défini comme un synonyme de *morbide*, dont les connotations sont beaucoup plus suggestives que celles de *malade* (voir le *Nouveau petit Robert*, *op.cit.*).

Traditionnellement, l'analogie métaphorique qui s'est développée depuis l'Antiquité entre le corps humain et le corps social repose sur deux images principales : l'harmonie entre les trois principales parties du corps⁷⁴⁵ et l'équilibre des quatre humeurs du corps.⁷⁴⁶ À travers ces analogies, l'ordre social est présenté comme l'ordre naturel⁷⁴⁷ : le Prince est en haut de la hiérarchie sociale et politique, comme la tête est en haut de la hiérarchie corporelle. Les variations sur ce motif sont nombreuses et la manière dont l'auteur l'exploite permet de percevoir sa conception de la société ou du lieu qu'il est en train de décrire.⁷⁴⁸ Ainsi, ce sont les couleurs politiques de l'auteur qui déterminent la nature de l'analogie. Elle n'est donc pas à considérer comme un *topos* littéraire neutre, mais comme un *topos* capable de dévoiler les inclinations politiques de son auteur.⁷⁴⁹

En employant un lieu commun si répandu, Aubigné s'inscrit dans une tradition gérée par de nombreuses conventions. Malgré les règles strictes qui semblent s'imposer sur cette image, l'auteur des *Tragiques* réussit à reprendre l'analogie déterminée par une longue tradition et la fait revivre en y ajoutant des touches d'une « imagination visuelle »⁷⁵⁰ et violente : il y a ainsi une véritable réécriture de la métaphore politique traditionnelle.⁷⁵¹ En effet, la position particulière d'Aubigné dans le conflit civil, c'est-à-dire son statut de soldat du camp protestant, de victime persécutée et de témoin intime de la guerre a naturellement une grande influence sur sa manière de remanier l'image. L'analogie corporelle occupe une place importante dans *Les Tragiques*, mais son importance varie dans les sept livres qui constituent l'œuvre. Les deux premiers livres des *Tragiques* présentent tous les deux « une riche palette d'images pathologiques » et une « métaphore développée du corps politique en proie à la maladie ».⁷⁵² Ici, il semble y avoir « conjonction de l'analogie traditionnelle avec les images pathologiques »⁷⁵³, ce qui donne au *topos* une touche d'originalité. Mais Aubigné ne se contente pas de faire du pays un simple corps malade, il attribue aux images macabres une place particulière. Regardons maintenant comment.

⁷⁴⁵ Cette analogie symbolise l'harmonie et la hiérarchie entre les différents membres d'une nation : le roi (la tête), la noblesse (les bras), le peuple (les jambes). Voir Prat, *Les mots du corps*, op.cit., p.87.

⁷⁴⁶ Cette analogie portant sur la théorie élaborée par Hippocrate fait de l'équilibre entre le flegme, le sang, la bile jaune (source de la colère) et la bile noire (source de la mélancolie) une image des justes proportions entre les éléments du corps social. Voir *ibid.*, p.168. Voir aussi Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* [1979], traduction par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1989.

⁷⁴⁷ Voir Henri Weber, « L'analogie corps humain-corps social dans la pensée politique du XVI^e siècle » dans *Analogie et connaissance*, Paris, Maloine, 1980, p.139.

⁷⁴⁸ Voir Archambault, op.cit., p.21.

⁷⁴⁹ Voir *ibid.*, p.21-22.

⁷⁵⁰ Prat, *Les mots du corps*, op.cit., p.85.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.117.

⁷⁵² *Ibid.*, p.273.

⁷⁵³ *Ibid.*, p.359.

Tout d'abord, nous pouvons constater qu'Aubigné se place très explicitement dans une longue tradition en présentant en termes directs l'analogie pour laquelle il opte.⁷⁵⁴ Rapidement, il construit un corps national comme un corps malsain :

[...] ce corps seché, retraict,
De la France qui meurt [...]
I, 423-424

Dans cet exemple, nous repérons déjà un élément de l'état pathologique de ce corps mourant : en effet, on apprend ici qu'il est à la fois sec et « retraict » (c'est-à-dire contracté). Ce diagnostic devient un motif récurrent et est repris plusieurs fois au cours du texte :

Voicy apres entrer l'horrible anathomie
De la mere assechee [...]
I, 414-415

Nous avons ici trois éléments qui nous permettent d'affirmer que nous entrons dans l'univers macabre : tout d'abord, l'adjectif « horrible » nous y place directement. Ensuite, le substantif « anathomie » nous dessine les contours du corps déformé de la mère, en construit même la structure, comme le note Marie-Hélène Prat.⁷⁵⁵ Celle-ci fait également une remarque intéressante dans ce contexte, sur l'étymologie du mot : en effet, le mot prend au XVI^e siècle le sens concret de « dissection » et signifie au sens figuré « examen détaillé » ou « examen minutieux de quelque chose ».⁷⁵⁶ Par ailleurs, le mot s'est également dit par métonymie pour « squelette », ce qui le rapproche encore plus du domaine du macabre.⁷⁵⁷ Selon Jean-Raymond Fanlo, le mot est ici employé pour caractériser le corps décharné de la mère.⁷⁵⁸ D'ailleurs, le mot « anathomie » / « anatomie » figure plusieurs fois au cours de l'œuvre, notamment en couple avec un verbe qui représente le geste ostentatoire qui caractérise le projet albinéen, comme au vers 1034 du premier livre : « monstrent l'anatomie ». Ici, *montrer* confirme à nouveau son statut comme verbe ostentatoire par excellence. Couplé avec *anatomie*, il renforce la relation intime entre le macabre et l'ostentation établie au sein des *Tragiques*.

Par la suite, l'adjectif « asseche » qui fait allusion à la fois à l'humeur mélancolique et à la texture affamée et assoiffée de la mère introduit le portrait macabre de celle-ci. Son corps, qui nous est déjà présenté comme décharné à travers la présence de « l'horrible anathomie »,

⁷⁵⁴ Voir par ex. « Le peuple estant le corps, et les membres du Roy, / Le Roy est chef du peuple [...] » (II, 467-468).

⁷⁵⁵ Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.115.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, note 9 et *Le Dictionnaire Historique de la Langue française*, *op.cit.*

⁷⁵⁷ Voir Fanlo, note 414 p.84, *Les Tragiques*, *éd.cit.*, et *Le Dictionnaire Historique de la Langue française*, *op.cit.*

⁷⁵⁸ Fanlo, note 414 p.84, *Les Tragiques*, *éd.cit.* (voir aussi Stances I, v.57-58).

est bien celui d'un mutilé : « ses reins dissipez traîné » (I, 416), « Jambes et bras rompus » (I, 417), « peaux sans humeur » (I, 423), « ce corps séché » (I, 423). En fait, ce corps n'est plus celui d'une femme, car tout ce qui lui est propre a disparu sous la force de la torture et de la faim, aussi bien son instinct maternel, que ses larmes et son lait. Il ne reste plus rien d'elle qu'une plaie ouverte, comme ses yeux, d'où coule le sang qui tache ses enfants. Le symbolisme des couleurs est aussi pertinent à noter ici, le blanc du lait et de l'innocence s'opposant au rouge du sang et de la violence : ce dernier remporte bien la victoire.

Aux vers 423-424, le corps décharné qui vient de nous être décrit prend une nouvelle dimension et il devient, comme il le fera tant de fois par la suite, le portrait de la France dégénérée : « ce corps séché, retraits, / De la France qui meurt fut un autre pourtraict : ». La scène, qui avait commencé au vers 409 comme un souvenir personnel, se voit maintenant élargie et constitue dorénavant le symbole de toute une nation mourante. Sa mort, comme celle de la mère asséchée, est violente et agressive, comme nous le voyons au vers 426 : « enfin la mort devore », le verbe *dévor*⁷⁵⁹ impliquant une bestialité, un appétit délirant et l'action de mettre en pièces, donc de démembrer.⁷⁶⁰ Il s'agirait donc d'un verbe à connotations fortement macabres, particulièrement dans ce contexte.

C'est le conseil sacré qui la France dévore II, 586

Il attache à ton dos la devorante peste, VII, 268

Le fait que la qualité sèche du corps soit mentionnée autant de fois au cours du poème⁷⁶¹ n'est pas un hasard. En effet, l'aridité du corps est une conséquence logique d'un déséquilibre des humeurs et est interprété comme un signe de la mélancolie. À ce propos nous pouvons noter que la mélancolie est aussi un état et un symptôme récurrents du corps français, tel que le présente Aubigné. Étudions cet exemple tiré du premier livre :

La masse degene en la melancholie :
Ce viel corps tout infect plein de sa discrasie, I, 145-146

Comme nous le voyons au vers 145, la « masse », qui désigne la masse de sang, *dégénère* en la mélancolie (c'est-à-dire qu'elle se dégrade ou se pervertit), et le corps s'apparente à un corps vieux, infect et plein de dyscrasie, c'est-à-dire qui souffre d'une « perturbation des

⁷⁵⁹ Concordance, toutes formes : 16.

⁷⁶⁰ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française, op.cit.*

⁷⁶¹ Autres exemples :

« Tu auras l'œil rougi, le crane sec, pelé » (II, 1302).

« Dans son corps plus changé que n'estoit la mort blesme :

Ce corps sec si caduc, qu'il ne levoit la main » (VI, 1026-1027).

humeurs organiques » et d'une « rupture de l'équilibre humoral ». ⁷⁶² Ce déséquilibre des humeurs représente ici la mauvaise répartition des richesses au sein du royaume. ⁷⁶³

Nous venons de constater la prédominance de la mélancolie et de l'aridité corporelle dans le tableau clinique de la France que dresse Aubigné. Mais ces symptômes sont loin d'être les seuls signes pathologiques du corps français. Dans le premier livre des *Tragiques*, la France est présentée notamment sous la forme d'un Géant (I, 147). Ce géant est atteint de plusieurs affections très graves, comme l'hydropisie, maladie qui provoque le gonflement de l'estomac. Cette maladie nous est décrite au vers 149 :

Aussy foible que grand n'enfle plus que son ventre

ainsi qu'au vers 167 :

Vous ventre de la France enflé de ses langueurs

Comme le remarque Marie-Hélène Prat, cet état particulier fait du corps malade des *Tragiques* la victime d'une autodestruction par l'intérieur. Le corps atteint d'hydropisie est donc une métaphore suggestive pour désigner la guerre civile qui touche la France. ⁷⁶⁴ En effet, le ventre enflé, symbolisant ici la dégénération, la maladie ainsi que la mort, semble être une inversion du ventre de la femme enceinte, qui représente la fertilité, la santé et la vie – il devient ainsi son équivalent macabre.

La faiblesse du géant, mentionnée dans le premier des deux exemples cités ci-dessus, revient également quelques vers plus loin, où nous pouvons lire que

Des jambes et des bras les os sont sans moëlle,

I, 153

Cet élément nous indique qu'il ne s'agit pas ici d'une description d'un corps malade ordinaire, mais d'un corps en voie de disparition, de décomposition intérieure, d'un corps en train de pourrir et donc de mourir. La pourriture a en effet une place très importante dans l'imagerie pathologique d'Aubigné, comme dans le vers suivant, où nous lisons que le cerveau

Prend matiere et liqueur d'un champignon pourri

I, 156

La notion de pourriture est intéressante, car elle signale une décomposition et une putréfaction physique, en même temps qu'elle connote une corruption morale. L'image de la

⁷⁶² Voir *Le Dictionnaire Historique de la Langue française*, op.cit.et Fanlo, note 142-156 p.64, *Les Tragiques*, éd.cit.

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ Prat, *Les mots du corps*, op.cit., p.284.

France qu'Aubigné nous présente ici est l'image d'un « corps pourri par la tête ». ⁷⁶⁵ En raison de ce pourrissement interne, le corps de la France se rapproche de plus en plus d'un corps mort. En effet, le corps qui nous est présenté quelques vers plus loin ressemble fortement à un cadavre :

Deux bras foibles pendans, des-ja secs, des-ja morts,
Impuissants de nourrir et defendre le corps : I, 159-160

Les allusions à la guerre civile et à l'incapacité où se trouve l'autorité royale de nourrir et défendre le pays semblent claires. S'il n'est pas déjà totalement mort, le corps de la France est dans un état très critique. En effet, Aubigné parle au vers 481 du second livre de « l'amas de tant de maladies ».

Pour avoir un exemple détaillé des souffrances physiques de la France, examinons les vers suivants :

Ton poux foible, inegal, le trouble de ton œil,
Ne demande plus rien qu'un funeste cercueil.
Que si tu vis encor, c'est la mourante vie
Que le malade vit en extreme agonie,
Lorsque les sens sont morts, [...] I, 611-615

Dans ce passage, le corps français semble vivre une vie qui s'approche d'une mort, d'une « mourante vie », comme la désigne Aubigné lui-même. Ce n'est pas une souffrance normale qui est vécue par le malade, mais une « extreme agonie ».

Parmi les nombreux signes de maladie, on remarque également des symptômes de troubles mentaux :

La teste est freneticque et pleine de manie II, 469

Selon l'édition critique de Jean-Raymond Fanlo, le frénétique est celui qui « se ruine soy-mesme par soy-mesme ». ⁷⁶⁶ Cette définition peut convenir à la description d'une nation en état de guerre civile, d'un pays qui s'autodétruit :

Ton chef mange tes bras, c'est une faim trop grande : I, 618

Nous avons ici la description d'un acte d'autocannibalisme, où la tête du corps souffre d'une telle faim qu'elle se met à manger ses propres bras. Il s'agit ici d'une « allégorie du roi qui

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p.275.

⁷⁶⁶ Rappelons qu'être « frénétique » signifie être dans un état d'agitation fébrile, qui met hors de soi et que « manie » est à l'époque presque un synonyme de folie (voir le *Dictionnaire Historique de la Langue française*, *op.cit.*).

détruit sa noblesse (méfait caractéristique du régime tyrannique) ». ⁷⁶⁷ C'est un portrait brutal et macabre de la situation civile telle qu'elle est vécue par Aubigné.

L'idée d'autodestruction se développe également dans le premier livre, où nous voyons que la tête du corps et de la nation se met à couper les membres de son corps :

Et le chef n'est plus chef, quand il prend ses esbats
À couper de son corps les jambes, et les bras : II, 471-472

Il semble que le roi entreprend une mutilation de son propre corps à cause des problèmes provoqués par les autres membres corporels. En effet, le reste du corps est attaqué par une plaie qui noircit et s'agrandit rapidement : il s'agit de la gangrène, maladie caractérisée par une infection et une pourriture qui s'étendent progressivement sur tout le corps :

Quand la plaie noircit, et sans mesure croist,
Quand premier à noz yeux la gangrene paroist : II, 475-476

Cette maladie destructrice représente naturellement la guerre civile, et le *topos* de l'ablation des membres pourris semble représenter la tentative violente du roi de faire taire ou de supprimer par force les agitations causées par les protestants, ou alors une justification de la position monarchomane des protestants.

Le motif du démembrement et de l'ablation de certaines parties du corps revient aussi plusieurs fois, notamment au premier livre :

Les païs ruinez sont membres retranchez
Dont le corps seichera, puis qu'ils sont asseichez.
France, puis que tu perds tes membres en la sorte,
Appreste le suaire et te conte pour morte I, 607-610

Dans ce passage, les régions les plus ravagées par les violences de la guerre, les « païs ruinez », sont comparées à des « membres retranchez », c'est-à-dire des membres qui ont été amputés du corps, et donc amputés de la partie vivante dont ils dépendent eux-mêmes pour survivre. Ils sècheront, par manque de fluide vital, comme le fera pas conséquent aussi le corps lui-même, si les membres amputés sont trop nombreux. À la fin, il ne restera du corps du royaume qu'un tas mutilé et il vaudrait mieux pour la France se compter pour morte et se couvrir d'un suaire, plutôt que de continuer à vivre dans de telles conditions.

Aubigné emploie la métaphore corporelle non seulement pour peindre la France malade, mais aussi pour décrire la ville, en tant que symbole des plus grands conflits de la guerre, comme le massacre de la Saint-Barthélemy à Paris la nuit du 24 août 1572. La ville est

⁷⁶⁷ Voir Fanlo, note 618 p.96, *Les Tragiques, éd.cit.*

en fait le lieu de la guerre civile par excellence. L'expression figurée très commune *le corps de la ville* remonte au Moyen Âge⁷⁶⁸, mais se voit complètement déformée et radicalisée sous la plume d'Aubigné. En effet, les descriptions de la ville sont souvent brutales et repoussantes, comme ici :

La ville est un corps mort, il passe sur son ventre,
Et ce n'est plus du lait qu'elle prodigue en l'air,
C'est du sang [...]

I, 586-588

Ici, la ville est transformée en cadavre, corps mort qui ne peut plus se défendre. De plus, l'image de la mère affreuse est reprise, cette fois-ci avec des détails encore plus horribles puisque le lait maternel, gaspillé en l'air, se métamorphose en sang.

Plus loin, l'idée de la ville cadavre est reprise, cette fois-ci à travers une expression beaucoup plus suggestive que le « corps mort » :

Noz villes sont charogne [...]

I, 605

Le mot « charogne », désignant comme nous le savons un cadavre humain ou animal en décomposition, qualifie souvent un corps mort qui est abandonné par exemple au bord d'une rue et qui est découvert plus tard au hasard, en pleine décomposition. Ce « personnage » peut être interprété comme le symbole macabre par excellence : il transmet de façon riche et efficace le caractère repoussant de la mort, parce qu'il fait allusion à la fois à la position de victime et de proie, mais aussi à la décomposition, la puanteur, l'infection, la putréfaction, l'abandon, etc. Aubigné emploie souvent cette image comme symbole de la brutalité et de l'inhumanité sauvage de l'oppression catholique. La phrase « Noz villes sont charogne » transforme donc les villes en proies abattues, abandonnées à la pourriture et seules dans le fossé bordant la route.

Après avoir passé en revue tous ces exemples, que pouvons-nous dire de leurs points communs ? Ils illustrent tous à nos yeux la façon dont le poète des *Tragiques* se sert d'une analogie corporelle conventionnelle et la remanie pour donner plus de force à la critique sociale qu'elle sous-entend. Dans la poésie d'Aubigné, le mot *corps* et les images qui l'accompagnent sont constamment repris pour décrire des entités politiques et géographiques. Il se distingue de la longue tradition dans laquelle il s'inscrit en donnant plus de *mort* que de *vie* aux images. Pourquoi ? La réponse semble évidente : c'est l'empreinte de la guerre qui

⁷⁶⁸ Voir Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.88.

domine le texte et qui pose sa marque sur un grand nombre d'images corporelles. En effet, dans *Les Tragiques*, la guerre civile est la maladie collective de la France, et devient sous la plume d'Aubigné une véritable « guerre intestine ». ⁷⁶⁹

Chez Aubigné, le corps social est toujours malade, puisque le pays et la politique le sont aussi. Ce sont donc des images de pathologie et de violence qui dominent le texte et qui traduisent une opinion politique très claire et déterminée. ⁷⁷⁰ Ces images sont toutes des images répulsives, orientées vers l'accusation et la dénonciation du dysfonctionnement du royaume. Dans cette critique sociale induite par l'analogie corporelle, l'imagerie macabre joue un rôle prépondérant, puisque c'est grâce à elle que le poète réussit à réorienter le *topos* traditionnel d'une manière qui renforce sa position. En faisant du roi un cannibale, des villes des charognes et des régions du pays des membres amputés d'un corps mi-mort, Aubigné insiste avec violence sur le désastre qui est à ses yeux en train de ravager son pays. Le macabre devient ainsi porteur d'un message politique significatif, placé au cœur des *Tragiques*.

5.4 La polémique macabre

5.4.1 L'importance des images d'horreur

Nous venons de voir comment le macabre modifie une analogie conventionnelle centrée sur l'image du corps humain. Nous allons maintenant étudier d'autres images macabres qui déploient elles aussi une critique sociale prononcée et un appel à la vengeance revendiquée par tout un peuple. Bien qu'en partie rédigés à la première personne ⁷⁷¹, *Les Tragiques* sont en effet un récit fondamentalement collectif, qui s'inscrit dans une logique de propagande protestante, de militantisme religieux construit « à partir du corps souffrant ». ⁷⁷² Cette écriture polémique s'appuie largement sur des images d'horreur propres à provoquer la réaction du lecteur. Examinons dès lors comment Aubigné joue sur cet effet en se servant notamment de la thématique de la faim et de l'image de la mère cannibale pour dresser son portrait de la France.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p.278.

⁷⁷⁰ Voir *ibid.*, p.279 : « Le diagnostic et l'étiologie qui se dégagent des images pathologiques révèlent donc chez Aubigné une réflexion politique précise sur les maux qui détruisent le pays ».

⁷⁷¹ Voir Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.119 : « Le choix de présentation à la première personne, comme expressive et émouvante [...] ».

⁷⁷² Lestrangant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, *op.cit.*, p.113.

Parmi les scènes d’horreur qui dominent *Les Tragiques*, celles qui évoquent la famine se distinguent des autres. Comme les scènes de batailles ou de massacres, elles font aussi référence à une expérience vécue, partagée par l’auteur et son lecteur. Ces scènes sont intéressantes à étudier dans le contexte du macabre, car la faim conduit l’homme à l’animalité, à un stade de sauvagerie et de désespoir qui le force à consommer « charogne, entrailles puantes, sang »⁷⁷³ :

Voicy d’autres effects d’une bizarre faim,
L’affamé qui voulut saouler sa brute rage
Du nez d’un bon pasteur, l’arracher du visage,
Le casser de ses dents, et l’avaller apres,
Fut puni comme il faut : car il sortit expres
Des bois du plus secret un loup qui du visage
Luy arracha le nez, et lui cracha la rage :

VI, 780-786

La faim, qui peut être définie comme le « moteur du nouveau monde »⁷⁷⁴ – ce monde de l’horrible – peut de manière semblable être considérée comme le moteur d’un monde macabre. La faim constitue en effet une force destructrice exceptionnelle, capable de métamorphoser l’homme en monstre, commettant les pires horreurs, succombant à son désespoir presque animal.

Comme le remarque Marie-Madeleine Fragonard, le vocabulaire de la faim dans *Les Tragiques* est davantage associé au répugnant qu’à la nourriture habituelle, et provoque ainsi un tel retentissement affectif sur le lecteur « qu’il donne à l’ensemble du thème une considérable morbidité ».⁷⁷⁵ L’évocation albinéenne de la faim et de la famine se trouve donc marquée par un vocabulaire macabre, dont ces vers du premier livre donnent un exemple frappant :

Mesme aux chevaux percis de farcin et de faim,
On a veu labourer les ongles de l’humain,
Pour chercher dans les os et la peau consume
Ce qu’oublioit la faim, et la mort affamee.

I, 491-494

Ici, la vérité de la famine et, par conséquent de la mort, est à trouver dans les restes du corps humain, ses os et sa « peau consume », c’est-à-dire « calcinée », « desséchée ».⁷⁷⁶ Cet adjectif, chargé d’une connotation qui nous est maintenant familière, évoque la texture cassante d’une peau en voie de disparition, dans laquelle l’homme rendu désespéré par la faim recherche de quoi survivre.

⁷⁷³ Fragonard, *La pensée religieuse d’Agrippa d’Aubigné et son expression*, op.cit., p.318.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p.319.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ Fanlo, note 493 p.89, *Les Tragiques*, éd.cit.

Parmi les horreurs engendrées par la famine, le scandale de la mère cannibale s'impose comme un paroxysme macabre.⁷⁷⁷ Ce motif dominant des *Tragiques*, en particulier du livre I, est également un *topos* de la littérature antique, hérité notamment du mythe paradigmatique de Thyeste, repris entre autres par Sénèque.⁷⁷⁸ Ce père cannibale est explicitement mentionné dans le premier livre, dans un passage déjà cité ci-dessus : « [...] voulons-nous voir le reste / De ce banquet d'horreur, pire que de Thyeste ? » (I, 543-546). Le motif a également une source biblique ; en effet, « [c]ertaines malédictions bibliques annoncent aussi la dévoration des enfants par leur propre mère ». ⁷⁷⁹ Mais au-delà des échos intertextuels, les scènes de cannibalisme maternel décrites par Aubigné renvoient aussi à des réalités contemporaines, dont le souvenir renforce l'horreur du tableau.⁷⁸⁰ Parmi les passages évoquant ce motif, celui qui commence au vers 495 du premier livre et se prolonge jusqu'au vers 542 s'impose comme le plus suggestif ; l'auteur lui-même introduit cette scène en la désignant comme « Cett'horreur que tout œil en lisant a douté » (I, 495). Cet alexandrin suggère que la mission du poète est d'éliminer ce doute, notamment par l'intermédiaire d'images choc et d'une écriture fondamentalement macabre. La scène décrit, par des formules explicites, la métamorphose de la mère en meurtrière cannibale et le lecteur verra « des mères démaillotter leurs enfants pour les manger ». ⁷⁸¹ Examinons des extraits du passage en question.

Avant même d'entrer dans le vif du sujet, Aubigné dresse un paysage macabre à travers des éléments reconnaissables qui mettent rapidement en place l'horreur de la scène. Le corps ouvert est en effet pleinement exposé :

La mere deffaisant pitoyable et farouche,
 Les liens de pitié avec ceux de sa couche,
 Les entrailles d'amour, les filets de son flanc,
 Les intestins bruslans par les tressauts du sang,

I, 505-508

⁷⁷⁷ *Ibid.*, note 496 : « La mère dévorant son enfant représente toujours le comble de l'horreur dans les descriptions de la *famina horribilis* ». Voir aussi Lestringant, *Une sainte horreur, op.cit.*, p.44 : « La scène primitive du cannibalisme est récurrente dans *Les Tragiques*. [...] Le macabre nature morte représente, semble-t-il, le comble du tragique ».

⁷⁷⁸ Cette légende conte le récit d' « Atrée [qui], s'étant aperçu que sa femme le trompait avec son frère Thyeste, fit manger à ce dernier les enfants nés de l'adultère » (Fanlo, note 543 p.92, *Les Tragiques, éd.cit.*). Voir Sénèque, *Tragédies*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, « Les Belles lettres », 1999.

⁷⁷⁹ Fanlo, note 493 p.89, *Les Tragiques, éd.cit.* : « Tu mangeras le fruit de ton ventre », *Deut.* XXVIII, 53 ; « Les femmes n'ont-elles pas mangé leurs fructs », *Lament. De Jérémie*, II, 20.

⁷⁸⁰ *Ibid.* : « Des faits de cannibalisme sur des enfants auraient été constatés à Sancerre et à Paris ». Autres exemples : V, 1371-1374 ; VII, 317-320.

⁷⁸¹ Jean Céard, « Le thème du « monde à l'envers » dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », in *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Colloque international, Tours, 17-19 novembre 1977, organisé par le Groupe de recherche Civilisation et Renaissance de l'Université François Rabelais, Paris, J.Vrin, 1979, p.120.

L'amour maternel, qui sera mis en question par l'incapacité de supporter la faim, est révélé par des détails physiques qui transmettent la profondeur de l'émotion. L'amour, comme la faim, devient ainsi une souffrance corporelle, semblable à celle que nous avons étudiée dans *Le Printemps*.

Quelques vers plus loin se réalise la métamorphose de la mère en animal cannibale :

Cette main s'emploioit pour la vie autrefois,
Maintenant à la mort elle emploie ses doigts,
La mort, qui d'un costé se presente effroyable,
La faim de l'autre bout bourrelle impytoiable :

I, 515-518

Ces lignes témoignent du passage de l'instinct de vie de la mère envers son enfant à un instinct de mort : « la mère cannibale, « allouvie », se transforme en meurtrière, poussant ainsi jusqu'au bout de l'horreur les virtualités tragiques du motif ». ⁷⁸² Il est intéressant de noter que, dans ces vers, Aubigné qualifie cette mort d'« effroyable ». ⁷⁸³ Cet adjectif, désignant ce « [q]ui remplit d'effroi ⁷⁸⁴, de terreur », appartient de plein droit à la rhétorique macabre. Le verbe « se presente » fait de plus écho au verbe « montrer » dans la logique d'un mouvement ostentatoire de la mort.

Par ailleurs, l'expression « (moins mere qu'affamee) » au vers 522 ne se laisse pas atténuer par les parenthèses qui l'encadrent. Cette mention traduit en effet littéralement la métamorphose macabre car elle exprime, dans une formule concise et frappante, l'effacement du statut de *mère* protectrice et sa transformation en monstre carnassier sous la pression insupportable du démon de la faim. Cette idée est renforcée par une formulation parallèle au vers 534, « N'avoir plus rien de mere, et avoir tout de louve », qui reprend le *topos* de l'homme transformé en animal sauvage. Au vers 538, « La faim acheve tout de trois rudes blessures, », la faim est de surcroît le sujet actif de la phrase, comme si la mère avait perdu toute identité, aussi bien maternelle qu'humaine, envahie par la faim à tel point que cette dernière s'est substituée à elle.

Lorsque la mère affamée, victime inconsciente de sa propre faim, transformée en louve monstrueuse, s'adonne à ses fureurs, le lecteur pénètre dans un univers familial sombre

⁷⁸² Hélène Moreau, « Avatars d'une grande figure : l'allégorie de la mère patrie chez Ronsard et Agrippa d'Aubigné », in *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, Honoré Champion, 2004, p.503.

⁷⁸³ Ce mot est d'ailleurs repris plus tard dans le même passage, au vers 531 : « Sur l'effroyable coup le cœur se refroidit ».

⁷⁸⁴ L'effroi signifiant une « [g]rande frayeur, souvent mêlée d'horreur, qui glace, qui saisit » (*Le Nouveau petit Robert, op.cit.*, nous soulignons).

et perversi.⁷⁸⁵ L'acte horrible et macabre du cannibalisme maternel est décrit comme une scène d'offrande détournée, où il s'agit pour l'enfant de rendre à sa mère le corps qui lui a été donné à la naissance⁷⁸⁶ :

Rends miserable, rends le corps que je t'ay fait :
Ton sang retournera, où tu as pris le lait,
Au sein qui t'allaitoit r'entre contre nature,
Ce sein qui t'a nourry sera ta sepulture.
La main tremble en tirant le funeste couteau,
Quand pour sacrifier de son ventre l'agneau,

I, 523-528

Si nous examinons le sens des verbes, des substantifs et des adjectifs dans ce passage, nous pouvons constater qu'ils appartiennent au champ sémantique soit de l'offrande (« rends le corps », « ton sang retournera », « sacrifier »), soit de la mort et de la torture (« sepulture », « funeste couteau », et, plus loin, « blessures », I, 538 ; « Mourant », « meurtrière », I, 542). Le thème de la métamorphose et du monde à l'envers est également souligné par la répétition du verbe *changer* (« des baisers changez en avides morsures », I, 537 ; « L'enfant change visage, et ses ris en ses cris », I, 540). Ensemble, ces éléments participent de la construction d'une scène qui place l'horreur au centre et qui se sert explicitement des images macabres pour créer l'effet voulu.

Le thème du cannibalisme maternel est également à lier au portrait de la France, qui, nous l'avons vu, se montre dans *Les Tragiques* sous des traits complexes, dominés par la perversion, les images pathologiques et les tournures macabres. Ce portrait domine particulièrement le premier livre, où il s'impose dans toute son horreur, transformant cette partie initiale en un chant de mort et d'agonie :

Portrait de la mère déchirée par ses enfants (30 vers), de géant à l'agonie (32 vers), d'une famille mourant de faim (70 vers), de la France agonisante (50 vers) : ces gros plan du chant I sont tous consacrés au spectacle de la mort.⁷⁸⁷

Le portrait de la France est dès le début celui d'une mère insensée, infanticide, une mère cruelle qui « trahi[t] ses enfants aux douceurs de son sein, » et qui « les meurtrit les serr[ant] de sa main » (I, 91-92). L'image qu'Aubigné donne de sa patrie est donc rapidement dominée

⁷⁸⁵ Voir Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.122 : « [...] le lieu familial assez contraignant est le premier où s'exercent les agressions ». Voir aussi Claude-Gilbert Dubois, « Les images de parenté dans *Les Tragiques* », in *Europe* n° 563, Revue Littéraire Mensuelle, Éditeurs Français Réunis, mars 1976, p.27-42 ; Frank Lestringant, « Agrippa d'Aubigné, fils de Ronsard : autour de l'Ode XIII du Printemps » in *Studi Francesi*, vol.109, anno XXXVII, 1993, p.1 : « L'imaginaire familial prend chez lui des couleurs volontiers cruelles ».

⁷⁸⁶ Voir Lestringant, « Le mugissement sous les mots ou le brame des *Tragiques* », *op.cit.*, p.56 : « elle consomme l'inceste alimentaire de la manière la plus tangible et la plus repoussante ».

⁷⁸⁷ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.324.

par des couleurs sombres, tragiques, bestiales. Il commence au vers 97 un tableau qui répondra précisément à ces critères : « Je veux peindre la France une mere affligee, ». Ces mots marquent le début de l'allégorie à travers laquelle le poète associe la France, victime de « la sanglante querelle » (I, 94) des guerres civiles, à une mère quasi-meurtrière, accablée par les conséquences de la guerre.

Examinons maintenant un passage où la muse tragique Melpomène apostrophe la France et l'introduit sur la scène comme le premier personnage véritablement tragique du poème⁷⁸⁸ :

Ô France desolee ! Ô terre sanguinaire :
Non pas terre, mais cendre ! ô mere ! si c'est mere
Que trahir ses enfants aux douceurs de son sein,
Et quand on les meurtrit les serrer de sa main :
Tu leur donnes la vie et dessous ta mammelle
S'esmeut des obstinez la sanglante querelle :
Sur ton pis blanchissant ta race se debat,
Et le fruit de ton flanc, fait le champ du combat.

I, 89-96

Les deux figures féminines de la tragédie et de la France se confrontent ici dans un monologue accusateur qui dénonce la violence horrible de la France, mère affligée. Le portrait de celle-ci et la relation qu'elle établit avec ses deux fils, le Protestant et le Catholique, sont placés sous le signe du tragique. Aristote compte en effet les déchirements familiaux parmi les conflits les plus susceptibles d'émouvoir le public et de susciter en lui les émotions souhaitées, à savoir la pitié et la crainte.⁷⁸⁹ L'évocation d'un conflit civil tel que les guerres de religion en terme de rivalité interfamiliale, comme le fait Aubigné ici, ressort de plus du *topos* littéraire. Mais le couple parents/enfants n'est pas le seul à mettre en scène une relation sanglante susceptible d'émouvoir le lecteur ; un autre couple devient en effet dans *Les Tragiques* porteur d'une même horreur et d'une même suggestivité macabre : le martyr et le tyran.

5.4.2 Le martyr et le tyran

Nous venons d'étudier l'importance de l'horreur macabre dans le portrait de la France et comment elle permet au poète de susciter l'émotion du lecteur. Passons à présent à une autre illustration de cette fonction expressive du macabre : elle apparaît dans le rapport

⁷⁸⁸ Voir Regosin, *op.cit.*, p.34 : « her words introduce France as the first significant tragic character ».

⁷⁸⁹ Voir *ibid.*, p.30 : « The presentation of tragic action in terms of family conflict [...] recalls the type of situation Aristotle considered most capable of producing pity and fear ».

polémique qu'Aubigné établit entre les personnages emblématiques du martyr⁷⁹⁰ et du tyran.⁷⁹¹ Ces personnages représentent les deux camps opposés du conflit : le peuple protestant, martyr aux yeux du poète, face au tyran catholique.⁷⁹² Aubigné met ainsi en scène un couple historique fondamental, celui du crime et du châtement, qui fait s'affronter les « tyrans et leurs victimes, les persécuteurs et les persécutés ».⁷⁹³ En opposant ces deux personnages, Aubigné fait des guerres civiles une continuation du conflit biblique de Caïn et Abel, « le premier bourreau et le premier martyr » (VI, 158) : ce crime fratricide fondateur « se reproduit la nuit de la Saint-Barthélemy, qui voit pareille « boucherie » ».⁷⁹⁴ La présence du macabre, si importante dans la description du persécuteur comme du persécuté, accentue l'horreur de cette vision tragique « d'une histoire soumise à l'horrible répétition d'un même schème dynamique ».⁷⁹⁵

Dans le portrait des deux protagonistes, Aubigné continue d'utiliser un registre macabre pour accentuer d'une part la sagesse et le statut de victime du martyr, et d'autre part la cruauté et la culpabilité du tyran. Examinons d'abord le rôle du martyr, véritable symbole macabre de la cause protestante.⁷⁹⁶ Ce personnage occupe une position fondamentale au sein du texte puisqu'il représente, selon Jean-Raymond Fanlo, l'accomplissement « du personnage de combattant-poète-prophète sous lequel Agrippa d'Aubigné s'est représenté dans ses œuvres ».⁷⁹⁷ Le martyr garantit également le statut de vérité des *Tragiques*, puisqu'il est étymologiquement *celui qui témoigne*.⁷⁹⁸ C'est en effet à travers le récit des tourments du martyr que « *Les Tragiques* inscrivent au cœur de la représentation [...] l'actualité, la brûlante actualité, celle que donnent à voir les bûchers allumés pour le supplice des martyrs protestants ».⁷⁹⁹ Son histoire, dont la souffrance est la répétition de l'agonie du Christ⁸⁰⁰, est

⁷⁹⁰ Concordance, toutes formes confondues : 28.

⁷⁹¹ Concordance, toutes formes confondues : 64.

⁷⁹² Selon Garrisson, *op.cit.*, p.204, c'est « l'acte de violence intolérable qui transforme le roi en tyran ».

⁷⁹³ Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.93.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p.102.

⁷⁹⁶ Voir Lestringant, *Une sainte horreur*, *op.cit.*, p.53-54 : « Si d'un point de vue fantasmatique l'Eucharistie catholique enveloppe l'enfant Jésus de pâte et déguise le crime alimentaire sous l'apparence anodine du pain, le martyr protestant, à l'inverse, est un symbole de pureté enveloppé de sang, une âme candide revêtue de chair sanguinolente ».

⁷⁹⁷ Jean Raymond Fanlo, *Tracés, Ruptures. La composition instable des Tragiques*, Paris, Champion, 1990, p.414.

⁷⁹⁸ *Le Dictionnaire Historique de la Langue française*, *op.cit.* : « Il s'agit d'un emprunt au grec *martur*, forme tardive pour *martus*, *marturos* « témoin » (dans la langue juridique) puis, chez les auteurs chrétiens, « celui qui témoigne de la vérité par son sacrifice » ».

⁷⁹⁹ Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.91.

⁸⁰⁰ Voir Claude Blum, « Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance », in *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXX^e colloque de Tours, sous la direction de Jean Céard, Marie-Madeline Fontaine, Jean-Claude Margolin, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p.153.

particulièrement importante à raconter, puisque c'est à travers elle que le récit de tout un peuple est prononcé, récit « de l'innocent agneau victime du loup-bourreau, qui échappera ainsi à jamais à l'oubli et à l'effacement ».⁸⁰¹

La présence de ce personnage-symbole, témoignant dans sa chair des agressions catholiques⁸⁰², domine tout particulièrement le livre IV, *Les Feux*. Les détails de ces nombreux récits, marqués par une fascination pour le sacrifice sanglant, sont généralement fournis à l'auteur par l'*Histoire des Martyrs* de Jean Crespin, continué par le pasteur Simon Goulart, et par les *Actes des Martyrs déduits en sept livres* publiés en 1565 par le même Crespin, et bien connus du public de l'époque.⁸⁰³ Le martyrologe de Crespin procure à Aubigné le support historique nécessaire pour faire de ses propres récits de martyres des véritables témoignages et donner ainsi à son texte « l'énergie extraordinaire » qui émane du martyre.⁸⁰⁴ Malgré ce lien évident entre le martyrologe protestant et *Les Tragiques*, il est important de mentionner le traitement différent que ces textes réservent aux détails d'horreur, qui se multiplient dans le texte albinéen par rapport au texte source.⁸⁰⁵ *Les Tragiques* n'ont en effet pas la même vocation que le récit ecclésiastique de Crespin, marqué par une volonté de témoigner de la foi des martyrs à travers leurs mots et non par leurs corps en agonie :

Au lieu de *cadavres disséqués et morcelés, une présence intacte et entière* ; à la place d'*une chair morte et putréfiée*, la pérennité d'une voix proférant une parole de vie [...]. L'insistance placée d'entrée de jeu sur le message *relègue au second plan le spectacle des corps suppliciés*.⁸⁰⁶

Ce commentaire de Frank Lestringant met clairement en évidence le fait que le macabre n'est pas l'outil principal de Crespin dans les descriptions des martyrs. Notons particulièrement l'expression « présence intacte et entière », qui implique que l'ouverture du corps, si prédominante dans le registre macabre, cède ici la place au corps intact dont émane la vérité du martyr. En est-il de même dans *Les Tragiques* ? Comme le constate James Dauphiné, « d'Aubigné n'est pas J. Crespin [...]. Chez lui, le martyrologe n'est pas une fin,

⁸⁰¹ Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.92.

⁸⁰² Voir par ex. Karen Sorsby, *Representations of the body in French Renaissance Poetry*, New York, P. Lang, 1999, p.73 : « At the core of D'Aubigné's *Les Tragiques* is the concept of the Protestant body as matrix for representing consensual violence, a violence that emanates from "outside" agents of "otherness", i.e. Catholics ».

⁸⁰³ *Histoire des Martyrs persécutés et mis à mort pour la vérité de l'Évangile depuis le temps des Apôtres jusques à présent. Comprins en douze livres*, Genève, Pierre Aubert, 1619. (Voir Frank Lestringant, « Le martyre mot à mot : Les trois martyrs huguenots du Brésil (1558), de Jean Crespin à D'Aubigné », in *THR* n° CCLXXII, Genève, Droz, 1993, p.125).

⁸⁰⁴ Voir Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, *op.cit.*, p.15 : « Capter l'énergie du martyre, c'est en posséder la preuve et le témoignage ».

⁸⁰⁵ Voir Jacques Pineaux, *La Poésie des protestants de langue française, du premier Synode national jusqu'à la proclamation de l'Édit de Nantes (1559-1598)*, Paris, Klincksieck, 1979, p.75 : « Aubigné essaie bien de tirer du martyrologe de Crespin le plus d'horreur et de compassion possible ».

⁸⁰⁶ Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, *op.cit.*, p.34 (nous soulignons).

mais un moyen».⁸⁰⁷ Bien qu'il emprunte de nombreux détails des supplices à Crespin, Aubigné amplifie l'horreur et ajoute des éléments qui ne figurent pas dans le martyrologe, et ce afin d'apporter au texte une précision macabre. Étudions maintenant quelques exemples qui illustrent cette insistance, tous tirés du livre IV.⁸⁰⁸

Le premier extrait qui attire notre attention provient du martyre de l'anglais Gardiner, qui subit une longue série de supplices (IV, 291-318). Citons le passage le plus explicitement violent de cette scène :

Il avalla trois fois la serviette sanglante :
 Les yeux qui le voioient souffroient peine evidente :
 Il beut plus qu'en humain les inhumanitez,
 Et les supplices lents finement inventez :
 On le traîne au supplice, on coupe sa main dextre,
 Il la porte en la bouche avecque sa senestre,
 La baise : l'autre poing luy est couppé soudain,
 Il met la bouche à bas, et baise l'autre main :
 Alors il est guindé d'une haute poulie,
 De cent nœuds à cent fois son ame se deslie :
 On brusle ses deux pieds, tant qu'il eut le sentir
 On cerche sans trouver en luy le repentir :
 La mort à petit feu luy oste son escorce⁸⁰⁹,
 Et luy à petit feu oste à la mort la force.

IV, 305-318

Cette scène atroce illustre plusieurs traits caractéristiques des récits de martyres. D'une part, l'ingéniosité des méthodes de torture qui est décrite ici et suggérée notamment par l'expression « finement inventez » intensifie les souffrances du martyr et provoque ainsi une sensation plus forte de pitié et d'émotion chez le lecteur. D'autre part, l'emploi du substantif « escorce » suggère le lent écorchement de la peau brûlante de la victime⁸¹⁰ et renforce ainsi le caractère horrible de la scène. Par ailleurs, la lenteur des supplices (« les supplices lents ») redouble l'agonie de la victime.⁸¹¹ Aubigné insiste particulièrement sur cette lenteur dans les scènes de torture : la cruauté des bourreaux est renforcée par leur ingéniosité qui consiste à faire souffrir le supplicié le plus longtemps possible avant la mise à mort, ce qui ajoute une dimension plus macabre au récit.⁸¹² Une mort lente est en effet une mort qui met en relief tous

⁸⁰⁷ Dauphiné, *op.cit.*, p.65.

⁸⁰⁸ Certains de ces exemples sont également repris et commentés, sans être cités dans leur intégralité, par Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, *op.cit.*, p.53.

⁸⁰⁹ Fanlo, note 317 p.375, *Les Tragiques*, *éd.cit.* : « Escorce: le « corps », vêtement de l'âme ».

⁸¹⁰ Buffum, *op.cit.*, p.37 : « the slow peeling of the victim's skin as it burns ».

⁸¹¹ Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.117 : « Les scènes sont longues pour des morts lentes, où le bûcher des martyrs apparaît encore le moyen le plus doux ».

⁸¹² Autres exemples qui illustrent cette lenteur : « [...] condamné à souffrir seulement / Sur chaque membre un coup pour languir longuement, » (IV, 867-868) ; « La mort à petit feu est bien autre douleur / Qu'un prompt embrasement [...] » (IV, 871-872) ; « Les vilains instruments d'un languissant trespas : » (IV, 1064) ; « Cherchez quelques tourments longs et ingénieux, » (IV, 1159).

les détails de la souffrance, s'opposant ainsi à la mort subite, « c'est-à-dire [...] la mort sans agonie ».⁸¹³

Examinons à présent un autre martyr anglais, Thomas Haux, qui avait promis à ses compagnons de lever ses bras au bûcher pour montrer son triomphe :

Sa face estoit bruslee, et les cordes des bras
En cendres et charbons estoient cheutes en bas,
Quand Haux en octroiant aux freres leur requeste,
Des os qui furent bras fit couronne à sa teste.

IV, 131-134

Ce geste de victoire, qui fait du corps le témoignage même de la foi⁸¹⁴, est un déploiement spectaculaire teinté de macabre, puisque les bras que le martyr lève de manière ostentatoire sont « consumés et réduits en « os » ».⁸¹⁵ Le corps qui est exposé ici n'est plus intact, ni entier ; il s'agit désormais d'un corps dont la peau et la chair ont été rongées par les flammes et dont il ne reste plus que les os. Le choix du passé simple permet d'insister davantage sur la corruption du corps : ces os qui *furent* bras ne méritent en effet plus cette dénomination, de par leur caractère détérioré. L'usage du passé simple renforce ainsi l'atmosphère macabre de la scène, en attirant notre attention sur la peau grillée et les doigts consumés du héros protestant mort sur le bûcher.

Dans ce passage, la gloire et l'honneur de la victime sont explicitement mis en évidence par l'intermédiaire de la *couronne*, « la consécration céleste des martyrs ».⁸¹⁶ Le symbole macabre des os remplit donc un double rôle : il évoque à la fois les restes du corps torturé et la gloire de celui qui a enduré le martyre. « La pénible et inexorable défaite de la chair lentement consumée se renverse tout à coup dans la victoire aussi brève qu'éclatante de l'Esprit », à l'issue de ce que Frank Lestringant appelle une « joute macabre ».⁸¹⁷ Le thème de la gloire constitue la conclusion nécessaire de tous les récits de martyres et semble renforcé chez Aubigné par l'insistance sur l'agonie de la victime.⁸¹⁸ La multiplication des détails macabres dans les scènes de torture honore le martyr, et ce au nom d'une apparente

⁸¹³ Blum, « Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance », *op.cit.*, p.154.

⁸¹⁴ Voir Fanlo/Le Flanchec, *op.cit.*, p.124.

⁸¹⁵ Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, *op.cit.*, p.52. Voir aussi un passage semblable :

« Il avint que ses mains encore deschirees
Receloient quelque sang aux playes demeurees :

[...]

En l'air elle haussa cette main desgouttante, » (IV, 1065-1069).

⁸¹⁶ Fanlo, note 134 p.363, *Les Tragiques*, *éd.cit.*

⁸¹⁷ Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, *op.cit.*, p.53.

⁸¹⁸ Voir Sorsby, *op.cit.*, p.74 : « D'Aubigné glorifies the agonies of Protestant martyrs ».

corrélation entre le degré de souffrance endurée et la vérité de la foi proclamée par le supplicié.⁸¹⁹

Comme nous avons déjà pu le constater, les scènes de supplice, qui varient en détails et en longueur, sont souvent riches en éléments macabres et s'inscrivent dans un art du « maniérisme de l'angoisse », pour reprendre les mots de Marie-Madeleine Fragonard.⁸²⁰ Dans ces scènes de supplice, de « gehenne », la torture physique, aussi extrême soit-elle, n'affecte pas l'âme du martyr. Un fort contraste est donc créé entre les violences physiques et l'attitude stoïque du supplicié :

Ils dissipent⁸²¹ les os, les tendons, et les veines,
Mais ils ne touchent point à l'âme par les gehennes :
La foy demeure ferme, et le secours de Dieu
Mit les tourments à part, le corps en autre lieu :

IV, 177-180

La violence, qui se manifeste ici à travers l'acte macabre de la dissipation, sert de preuve à la force sacrée⁸²² du martyr. Le texte refuse donc « la présence intacte et entière » du corps du martyr recherchée par Crespin : ce corps a une force de vérité immédiate et non langagière qui donne au texte albinéen son caractère violent. Il s'agit bien d'une chair éloquente dont la « parole charnelle montée des entrailles »⁸²³ trouve son expression dans les mots macabres. L'opposition entre la cruauté de la torture et l'indifférence de celui qui l'endure est renforcée par l'insistance sur les détails physiques, ce « mal horrible du corps » (IV, 858). L'absence d'effet de la violence physique sur l'esprit des vrais croyants devient un véritable *topos* théologique évoqué de nombreuses fois dans les récits de martyres albinéens.⁸²⁴

Parmi les nombreuses méthodes de supplice que subissent les martyrs dans *Les Tragiques*, l'agonie par le feu semble être privilégiée. La prédominance de ce motif est explicite dans le titre du chapitre *Les Feux* et les scènes qui décrivent les souffrances des suppliciés sur le bûcher sont de loin les plus fréquentes parmi les tourments soufferts par les

⁸¹⁹ Voir autres exemples : « Les outils de sa mort, instruments de sa gloire, » (IV, 93) ; « Sa grace et son honneur quand la mort la devore / N'abandonnent son front [...] : » (IV, 274-275). Voir aussi Buffum, *op.cit.*, p.34 : « the more gruesome the torture, the greater was the glory of the martyr ».

⁸²⁰ Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.124.

⁸²¹ *Dissipent* : « brisent » (Fanlo, note 177 p.366, *Les Tragiques*, éd.cit.).

⁸²² Voir Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.121.

⁸²³ Lestringant, « Le mugissement sous les mots ou le brame des *Tragiques* », *op.cit.*, p.57.

⁸²⁴ Voir autres exemples : « Les membres defaillans, l'esprit devient plus fort : » (IV, 184) ; « [...] et le feu violent / Ne brusloit pas encor son cœur en la bruslant : » (IV, 203-204) ; « Mais apres il souffrit brusler à la chandelle / La peau, la chair, les nerfs, les os et la mœlle. » (IV, 289-290) ; « Où elle alloit le corps, et non l'ame estouffer » (IV, 532) ; « Par trente jours entiers ces filles deschirees / De verges et fers chauds demeurent asseures : » (IV, 1013-1014) ; « La peine, et la douleur sur leur chair augmentee / A veu le corps destruit, non l'ame espouvantee. » (V, 109-110).

martyrs protestants. Citons quelques-unes de ces scènes ici, en commençant par l'histoire de « deux freres saincts » (IV, 428), les martyrs lyonnais de 1553 :

Le vulgaire animé entreprend sur leur vie,
Perce de mille coups des fideles les corps,
Les couvre de fagots, ceux qu'on tenoit pour morts
Quand le feu eut bruslé leurs cables se leverent
Et leurs poulmons bruslans pleins de feu s'escrierent
Par plusieurs fois, Christ, Christ, et ce mot bien sonné
Dans les costes sans chair fit le peuple estonné :

IV, 446-452

Les côtes décharnées de ces corps transpercés créent de nouvelles fissures dans le tableau du corps intact que cherchait à sauvegarder le martyrologe de Crespin. Nous pouvons donc constater qu'Aubigné, contrairement à sa source d'inspiration, privilégie le morcellement et l'ouverture corporelle, créant ainsi une « image insolite du corps ». ⁸²⁵ Cette écriture du corps martyr repose en grande partie sur les détails macabres pour transmettre l'horreur de son agonie et de sa décomposition, et ainsi éveiller l'empathie du lecteur. ⁸²⁶

Le thème du feu n'est pas seulement évoqué par le motif récurrent du b cher, il est aussi repris indépendamment de celui-ci, employé alors comme simple outil de torture, comme dans le passage suivant, où « [I]a dissipation progressive d'un corps que le feu rend diaphane » ⁸²⁷ se poursuit :

Sur un asne on le lie, et six torches en feu
Le vont de r e en r e asseichant peu à peu :
On brusle tout premier et sa bouche et sa langue :
  un des bottes-feux il fit cette harangue.
[...]
Les flambeaux traversoient les deux jo ies rosties
Qu'on entendit, *Seigneur pardonne à leurs folies.*
Ils bruslent son visage, ils luy crevent les yeux,
Pour chasser la pitié en le monstrant hideux :

IV, 1163-1172

L'horreur de cette description du supplice d'un Anglais anonyme est renforcée par la présence des torches de feu qui achèvent la mutilation du corps martyr. Le visage asséché, la bouche et la langue brûlées, les joues rôties et les yeux crevés réduisent le supplicié à un corps « hideux ». L'ostentation du corps exprimée par le participe présent « monstrant » achève en effet la mise en scène du corps macabre.

Au cœur des récits de martyres, donc : le corps. Comme l'ont montré les analyses précédentes, la représentation du corps du martyr s'inscrit parfaitement dans la logique

⁸²⁵ Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, op.cit., p.53.

⁸²⁶ Voir Kenz, « *Le corpus dolens* dans les stratégies de propagande, au temps des guerres de Religion », op.cit., p.269 : « le corps de douleur est une figure riche de sens [et] peut, [...] au moins dans son propre camp, éveiller l'empathie ».

⁸²⁷ Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, op.cit., p.53.

corporelle de l'œuvre d'Aubigné : ce sont les « chairs atrocement mutilées et comme « cuisinées » au feu des bûchers »⁸²⁸ qui dominent *Les Tragiques* et qui créent, à travers la peinture spectaculaire et minutieuse des supplices, un corps macabre.⁸²⁹ Les descriptions sanglantes des supplices mettent en scène les corps des martyrs d'une manière qui répond au besoin du texte : la douleur physique qu'ils endurent au nom de tout un peuple rend la violence *signifiante*.⁸³⁰ De plus, le support historique que ces récits trouvent dans les martyrologes protestants permet de justifier l'abondance des détails macabres, qui apparaît ainsi non comme une complaisance morbide, mais comme une nécessité, puisqu'elle cherche à reproduire des tourments qui ont véritablement eu lieu. Aubigné prend ainsi en charge une violence qui entre dans le texte « par la porte du réel ».⁸³¹

Les récits de martyres ont un statut tout à fait particulier dans *Les Tragiques*, puisqu'ils sont des récits de gloire. L'image du martyr est fondamentalement paradoxale ; d'abord, parce que la mort, donc la défaite, du supplicié représente son triomphe ; ensuite, parce que l'horreur qui entoure son destin suscite enthousiasme et gloire.⁸³² Les récits de martyres semblent par ailleurs s'inscrire dans le projet de dévoilement qui traverse l'œuvre albinéenne :

Ton martyre secret, ton exemple caché
Sera par mes écrits des ombres arraché.

IV, 995-996

Aubigné cherche donc à dévoiler l'horreur des supplices et à montrer le corps en agonie afin de dénoncer les bourreaux et d'éveiller l'émotion de ses coreligionnaires.⁸³³ Même si les supplices sont susceptibles d'émouvoir le lecteur au même titre que les autres scènes de violence physique, ils ne semblent cependant pas remplir exactement la même fonction. Ici, la violence, la torture, la douleur et les détails de mutilation physique sont à la fois au service d'une célébration – celle des martyrs – et d'une attaque contre leurs tortionnaires. Étudions à présent plus en détail comment le macabre s'inscrit dans cette attaque.

⁸²⁸ *Ibid.*, p.13.

⁸²⁹ Voir Buffum, *op.cit.*, p.38 : « it is significant to note [...] that d'Aubigné has chosen to celebrate the heroes of his religion, not by giving an account of the deeds they performed, but by insisting minutely on the physical tortures of their martyrdom ».

⁸³⁰ Voir Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, *op.cit.*, p.38-39 :

« l'horrible peinture des tourments endurés par les champions de la Cause apparaît inséparable, presque toujours, d'une confession de foi qui rend la violence signifiante ».

⁸³¹ *Ibid.*, p.13.

⁸³² Voir *ibid.*, p.11.

⁸³³ Voir Sorsby, *op.cit.*, p.74 : « D'Aubigné's intention to lift the veil of obscurity and reconstruct visually a new textual body of the martyr ».

Comme nous l'avons déjà constaté, la polémique contre les catholiques constitue l'un des axes principaux de l'œuvre d'Aubigné. La notion de *polémique* semble particulièrement pertinente ici, puisque ce mot dérive du grec *polemikos* signifiant ce qui est « relatif à la guerre », et désigne ce « qui vise une discussion vive ou agressive » – la vivacité et l'agressivité de l'expression étant justement les caractéristiques dominantes de l'attaque verbale dans *Les Tragiques*. Une grande partie de la polémique albinéenne consiste à créer une opposition flagrante entre l'hypocrisie, l'orgueil, la cruauté et le manque de scrupules des catholiques d'un côté et l'innocence, la misère et le désespoir des protestants de l'autre.

La fureur qu'Aubigné ressent contre les tyrans qui règnent sur son pays natal sert de point de départ à son œuvre : il précise en effet maintes fois la nature de son projet et désigne à plusieurs reprises la source d'inspiration de son texte. Au vers 9 du livre II, il évoque ceux qui ont « donné ce subject à ma plume » et les incite quelques vers plus loin à lire le récit tragique de leurs actions par eux-mêmes : « Lisez-le, vous aurez horreur de vostre horreur : » (II, 12). Aubigné confirme ainsi que le but de l'ouvrage n'est pas seulement d'émouvoir ses coreligionnaires, victimes, comme lui, des ravages catholiques, mais aussi de susciter l'indignation dans le camp ennemi, en mettant sous les yeux des criminels les conséquences de leurs actions, qui dépassent les exactions des tyrans de l'Ancien Testament :

Le roolle des Tyrans de l'ancien Testament,
Leur cruauté sans fin, leur infini tourment :
Nous verrons dechirer d'une couleur plus vive
Ceux qui ont dechiré l'Eglise primitive :

VI, 91-94

Parmi les multiples figures auxquelles s'attaque le poète des *Tragiques*, certaines se distinguent par un comportement particulièrement violent envers les protestants. « Avec véhémence et agressivité, d'Aubigné s'attache à [...] deux personnages »⁸³⁴ : Catherine de Médicis et Charles de Lorraine. Ceux-ci deviennent les personnifications du tyran et le portrait sans ménagement qu'en dresse le poète témoigne bien du mépris profond qu'il ressent et exprime contre eux, au nom de tout un peuple.

Les dénominations qu'Aubigné emploie pour désigner la tyrannie catholique sont très nombreuses : leur point commun est qu'elles connotent toutes la violence et, à un certain niveau, le macabre. La tyrannie se voit maintes fois représentée de manière imagée, notamment à travers l'allégorie du loup et de l'agneau, l'un des couples de figures antithétiques les plus expressifs des *Tragiques*, mettant en scène la bataille sanglante et éternelle entre le bourreau et sa victime :

⁸³⁴ Dauphiné, *op.cit.*, p.62.

Nous sommes pleins de sang, l'un en perd, l'autre en tire,
L'un est persecuteur, l'autre endure martyre :

V, 1545-1546

Cet exemple illustre comment le sang, qui couvre à la fois le guerrier et la proie, unit les deux pôles du couple antithétique : il fait en effet des deux corps ennemis deux corps parlant le même langage macabre. La polémique entre le tyran et le martyr se met ainsi en place à travers un réseau symbolique où le macabre joue un rôle important.

Parmi les nombreuses images auxquelles Aubigné a recours pour dresser le portrait à charge des catholiques, le loup joue un rôle prédominant. Le loup est l'image du tyran, « mais il est aussi l'image [...] du bourreau immortel », de la bête catholique assoiffée du sang de l'agneau protestant.⁸³⁵ En fait, les tyrans-loups sont pires que des loups, « puisqu'ils ne se contentent pas de sucer le sang du troupeau, mais le dévorent tout entier ».⁸³⁶ Le parallélisme entre le tyran et le loup est rendu explicite notamment dans le premier livre :

Ces tyrans sont des loups, car le loup, quand il entre
Dans le parc des brebis ne suce de leur ventre
Que le sang par un trou, et quitte tout le corps,
Laissant bien le troupeau, mais un troupeau de morts :

I, 601-604

Comme le remarque notamment James Dauphiné, « Aubigné insiste plus que de coutume sur les loups, véritables vampires et cannibales du peuple et des huguenots ».⁸³⁷ L'image est d'autant plus facilement appliquée à la tyrannie par les polémistes protestants, que la louve est le symbole de Rome et donc de la papauté catholique. À travers l'image du loup, Aubigné reprend une histoire ancienne, celui du « mangeur d'homme, execrable » (III, 189) en en faisant une « histoire actuelle en ces jours d'horreur »⁸³⁸ :

[...] il trouva là dedans
Des loups cachez aians la chair entre les dents :
Nous avons parmi nous cette gent Cannibale,
Qui de son vif gibier le sang tout chaud avale,
Qui au commencement par un trou en la peau,
Succe, sans escorcher, le sang de son troupeau,
Puis acheve le reste, et de leurs mains fumantes
Portent à leur palais bras et mains innocentes,
Font leur chair de la chair des orphelins occis :

III, 195-203

Ce passage illustre comment Aubigné convoque une mosaïque de motifs macabres (cannibalisme, vampirisme, loup affamé) pour tracer le portrait des tyrans. Comme le

⁸³⁵ Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.98.

⁸³⁶ Céard, « Le thème du « monde à l'envers » dans l'œuvre de Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.120.

⁸³⁷ Dauphiné, *op.cit.*, p.60.

⁸³⁸ Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.98.

remarque notamment Jean-Raymond Fanlo, les images de cannibalisme sont très fréquentes dans les textes polémiques⁸³⁹, ce qui renforce notre hypothèse sur l'importance des images macabres dans l'attaque rhétorique contre les catholiques. Par ailleurs, la combinaison entre l'image du loup et celle du vampire confère à l'animal une dimension plus sanglante :

La louve boit le sang, et fait son pain de morts. V, 334

Comme le motif du loup, la figure du vampire est récurrente dans l'œuvre albinéenne, aussi bien dans *Les Tragiques* que dans *Le Printemps*, quoiqu'elle soit ici plus affirmée que dans ce dernier.⁸⁴⁰ Dans *Les Tragiques*, cette image désigne souvent Catherine de Médicis, insatiable dans sa soif de pouvoir et sans scrupules dans sa quête d'une obéissance totale de son peuple. Cette tendance est dénoncée à maintes reprises :

Pour abbreuver de sang la soif de ta puissance I, 757

Tu n'as ta soif de sang qu'à demi arrosée I, 781

Ton esprit alors plein de sanguinaires vœux I, 788

Ici, l'accent est à nouveau mis sur l'insatiabilité de la soif macabre de la reine :

Cela leur croist la soif du sang de l'innocence. VI, 177

Bruslante en soif de sang, encor qu'elle en fust yvre : VI, 343

Le vampirisme insatiable n'est aux yeux d'Aubigné qu'un des traits caractéristiques déplorables de la cruelle Catherine. Les nuances qui pourraient atténuer la brutalité de cette description⁸⁴¹ sont laissées de côté au profit d'une évocation partielle dont les éléments pointent tous dans la même direction : celle du tyran cruel et inhumain. Tout au long de l'œuvre, son portrait est celui d'une reine terrible dont le plaisir ultime réside dans la souffrance extrême de ses sujets. Aubigné la nomme l'« impure Catherine » (I, 802), créant ainsi « une oxymore fondée sur l'étymologie du nom propre »⁸⁴² et mettant l'accent sur le paradoxe de ce personnage – une reine à la poursuite de la destruction de son peuple. Son sadisme est évoqué notamment au premier livre, au vers 803 (« Noz cicatrices sont ton plaisir et ton jeu »), ainsi qu'aux vers 810-811 (« Encore ris-tu sauvage et carnasiere beste / Aux œuvres de tes mains »). Cette dernière remarque sur le rire et le plaisir de Catherine de voir

⁸³⁹ Fanlo, note 201-203 p.281, *Les Tragiques*, éd.cit.

⁸⁴⁰ Dauphiné, *op.cit.*, p.60-61 : « Le vampirisme amoureux de la Pléiade [...] n'est plus qu'un rêve lointain dans *Les Tragiques* ».

⁸⁴¹ Voir notamment l'analyse de Garrison, *op.cit.*, p.46-55.

⁸⁴² Fanlo, note 802 p.109, *Les Tragiques*, éd.cit. Le prénom vient du grec « katharos », pur, exempt de toute souillure.

ses sujets mourir l'un après l'autre, est à considérer comme un *topos* des nombreux pamphlets écrits contre la reine.⁸⁴³ En reprenant le motif de la bête sauvage et carnassière, les vers d'Aubigné ajoutent cependant une dimension plus cruelle au sadisme de celle-ci : Catherine n'est pas seulement spectatrice passive du spectacle sanglant de la guerre, elle est la prédatrice gloutonne qui cherche à multiplier activement le nombre de ses victimes.

Le portrait des autorités royales prend quelques fois des proportions macabres et c'est là qu'il nous paraît le plus repoussant. Un très bon exemple est donné au vers 152 du deuxième livre, dans lequel les Princes sont décrits par l'intermédiaire de « [I]'escume de leur pus [qui] leur monte jusqu'aux yeux ». Cette description dégoûtante, qui insiste sur la corruption morale à travers la corruption physique⁸⁴⁴, nous rappelle celle de la charogne, ravagée par l'infection⁸⁴⁵ et la putréfaction. Ce parallèle entre les tyrans et la figure de la charogne est mentionné de manière explicite plusieurs fois au cours du texte :

Somme au lieu de ce corps idolâtré de tous
 Demeurent ses habits un gros amas de poux :
 Tout regrouille de vers, le peuple esmeu s'eslogne,
 On adoroit un Roy, on fuit une charogne.
 Charognes de Tyrans balancez en haut lieu,
 Fantasticques rivaux de la gloire de Dieu,

VI, 499-504

Traistre lent te faisant charongne avant ta mort,
 Empuanty de toy [...]

VI, 996-997

Dans les pages précédentes, nous avons vu que la célébration des martyrs et la critique des tyrans sont toutes les deux teintées de couleurs macabres : ainsi, nous pouvons dire avec Dauphiné, que « [I]e sang est [...] une arme pour discréditer l'ennemi, autant que pour magnifier le martyr ».⁸⁴⁶ Cette analyse nous a en effet permis de montrer la plasticité des images macabres, qui peuvent à la fois célébrer l'un et condamner l'autre. Étudions maintenant, dans un dernier chapitre consacré aux *Tragiques*, comment le macabre remplit encore d'autres rôles, parfois paradoxaux, en s'inscrivant dans un discours qui se veut véridique, en même temps qu'il trace le portrait d'un monde à l'envers.

⁸⁴³ Voir Fanlo, note 810-812 p.109, *Les Tragiques*, éd.cit.

⁸⁴⁴ Voir Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, op.cit., p.278.

⁸⁴⁵ Voir I, 160 : « [q]u'un Roy devient infect ».

⁸⁴⁶ Dauphiné, op.cit., p.62.

5.5 Un réalisme macabre?

5.5.1 Le récit véridique

Dans la préface que l'auteur écrit à son livre, Aubigné conseille à son ouvrage d'être hardi et de ne point se cacher (v.13). Quelques vers plus loin, le poète lui recommande de montrer « hideux, effronté, [...] La mal-plaisante vérité » (v.22-24). Dans ce texte liminaire, Aubigné insiste à plusieurs reprises sur cette obligation de vérité : sur cinquante-quatre occurrences du mot (singulier et pluriel), douze se trouvent dans cette partie de l'œuvre.⁸⁴⁷ Le livre « se veut un acte d'insurrection et une manifestation de la vérité »⁸⁴⁸ : le poète affirme ainsi explicitement que son œuvre a « [l]a vérité pour entreprise » (v.413), qu'elle devra dévoiler ce qui n'est pas agréable, mais nécessaire à voir, les multiples souillures d'un monde qu'il qualifie de « pervers » (v.96). Le projet albinéen est donc clair : il s'agit de dévoiler brutalement « [l]a rigoureuse vérité » (v.152), « de nommer les choses sans détour »⁸⁴⁹, au nom du peuple huguenot, et le macabre semble jouer un rôle primordial dans ce dévoilement, comme nous l'avons déjà suggéré. En dépit de cette importance, sa signification n'est cependant pas dépourvue d'ambiguïté car le macabre peut être employé aussi bien au service de l'exagération qu'à celui de la vérité. Étudions à présent comment cette ambiguïté se manifeste dans l'œuvre.

Le langage des *Tragiques* se veut véridique, s'opposant en cela « au langage travesti des flatteurs » ou à « la parole mensongère »⁸⁵⁰ :

Ainsy les visions qui seront icy peintes
Seront exemples vrais [...]

VI, 89-90

Le poète étant mû par un désir de dire la vérité, « d'ôter les masques qui travestissent en ordre apparent le désordre réel »⁸⁵¹, l'on peut dès lors inscrire *Les Tragiques* dans un « projet réaliste ».⁸⁵² Mais comment ce langage « réaliste » se déploie-t-il ? Marie-Hélène Prat remarque que « [l]a restauration d'un discours véridique passe [...] par l'explicitation, c'est-à-

⁸⁴⁷ Ce chiffre prouve, selon Gilbert Schrenck, « sa réelle importance dans le livre » (Schrenck, *op.cit.*, p.53).

⁸⁴⁸ Fanlo, *Tracés, Ruptures, op.cit.*, p.414.

⁸⁴⁹ Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.104.

⁸⁵⁰ Prat, « Le discours de l'analogie dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique », *op.cit.*, p.35 et p.55.

⁸⁵¹ Henri Weber, « *Les Tragiques* : conflit social et genèse poétique », in *Europe* n° 563, Revue Littéraire Mensuelle, Éditeurs Français Réunis, 1976, p.13.

⁸⁵² Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.103.

dire par *nommer* »⁸⁵³ ; selon nous, cette volonté de donner à voir la vérité ne se manifeste pas seulement à travers l'acte de nommer, mais aussi, et peut-être surtout, à travers l'acte de montrer, de dévoiler. Il s'agit en effet de manifester cette vérité trop longtemps dissimulée, et ce par tous les moyens :

[...] cette exigence absolue de vérité demeure intacte et comme *renforcée par la volonté du poète de faire voir*, en témoin qu'il se propose d'être, *les horreurs d'un pouvoir tyrannique*.⁸⁵⁴

L'écriture de la vérité dans *Les Tragiques* est manifestement albinéenne – nous y reconnaissons entre autres le trait de style qui consiste à concrétiser les images abstraites, trait si présent dans *Le Printemps*. « [L]a vérité s'enrichit de maints détails qui la rendent davantage sensible aux yeux du lecteur »⁸⁵⁵ et elle est ainsi dévoilée avec précision de manière violente, voire agressive⁸⁵⁶ :

Voilà comment de nous la vérité bannie,
Meurtrie, et deschiree, est aux prisons, aux fers,

II, 162-163

Cette personnification de la vérité nous semble particulièrement intéressante, puisqu'elle s'approche d'un personnage fortement marqué par le macabre : « ce personnage au corps torturé »⁸⁵⁷ est en effet semblable aux autres victimes de l'oppression catholique et se place ainsi dans la même catégorie que les martyrs, les persécutés, les opprimés. Une fois libérée de la prison des mensonges, la vérité pourra se montrer dans toute sa laideur. Le dévoilement de la vérité est donc un acte violent chez Aubigné⁸⁵⁸ et le corps qui se révèle derrière le masque est un corps hideux que les autorités cherchent à camoufler et qui sera, sous la plume albinéenne, exposé dans toute son horreur macabre.

Parmi les marques spécifiques de l'expression de la vérité dans *Les Tragiques*, se distinguent sa fréquence et son caractère violent. S'inscrivant dans le contexte d'une littérature engagée, cette expression est à la fois militante et polémique : animée d'une colère libérée par « la violence partisane du pamphlétaire », la vérité exprimée « se situe d'emblée du côté du locuteur et du groupe que celui-ci défend ».⁸⁵⁹ Le projet de rétablissement de la

⁸⁵³ Prat, « Le discours de l'analogie dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique », *op.cit.*, p.59.

⁸⁵⁴ Schrenck, *op.cit.*, p.54 (nous soulignons).

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p.55.

⁸⁵⁶ Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.103 : « Par la précision et la quantité de l'information, toute une couche des *Tragiques* rivalise avec une chronique de guerre et se donne, même agressivement, comme représentation exacte de la réalité positive ».

⁸⁵⁷ Schrenck, *op.cit.*, p.55.

⁸⁵⁸ Weber, « *Les Tragiques* : conflit social et genèse poétique », *op.cit.*, p.13 : « une vérité qui est conquête, dévoilement, violence. Ce dynamisme caractérise la poésie de d'Aubigné ».

⁸⁵⁹ Schrenck, *op.cit.*, p.54.

vérité, ambition première de l'œuvre, est poursuivi à travers un véritable combat, un acte de violence textuelle qui a pour but de « réveiller les consciences endormies afin de résister aux tyrans ». ⁸⁶⁰ Il s'agit de dénoncer, non pas par des « louanges serviles mais bien des libres et franches veritez » (*Aux lecteurs*, v.261-262).

Les critiques albinéens font preuve d'une certaine unanimité sur la question de l'ancrage du texte dans la réalité vécue. ⁸⁶¹ En effet, « l'imagination du poète [...] ne se détache jamais du réel » ⁸⁶² et c'est cet ancrage qui justifie le statut véridique du récit. La notion de vérité si chère au poète semble donc intimement liée à celles de *réalité* et de *réalisme*. Ces termes sont intéressants à étudier dans notre contexte, parce que les critiques semblent avoir une prédilection particulière pour l'expression « réalisme macabre ». ⁸⁶³ Dans son article sur la mort au féminin, Joëlle Prungnaud insiste sur ce phénomène, notamment en reprenant le terme barthésien d'« effet de réel ». ⁸⁶⁴ Son analyse des auteurs gothiques de la fin du XIX^e siècle souligne que la volonté de dévoiler la vérité du cadavre demeure un des objectifs primordiaux de l'écrivain macabre, quelle que soit son époque d'écriture. Elle précise que « l'horreur, pour être efficace, doit être *vraie* » ⁸⁶⁵ et qu'il s'agit, dans ce type d'écriture, de « montrer la mort dans sa vérité physiologique ». ⁸⁶⁶ Le macabre des *Tragiques* s'inscrit parfaitement dans cette logique, en attribuant justement une importance particulière au réalisme des horreurs décrites : il s'agit bien, comme le dit Gisèle Mathieu-Castellani, d'une vérité nue, où « le sang n'est feint » (I, 75), mais réel. ⁸⁶⁷ Ainsi, le sang des *Tragiques* est « [c]hassé de l'ordre symbolique [et] revient en force dans le réel ». ⁸⁶⁸

Pour quelle raison est-il pertinent de parler de réalisme lorsqu'il est question du macabre des *Tragiques* ? Il semblerait que ce soit le statut de témoignage, attribué à son œuvre par l'auteur lui-même ⁸⁶⁹, qui justifie cette définition. Se présentant comme « un témoin s'efforçant à l'objectivité » ⁸⁷⁰, Aubigné se doit de faire un portrait des horreurs de la guerre

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p.57.

⁸⁶¹ Voir Prat, *Les mots du corps*, *op.cit.*, p.14.

⁸⁶² Dauphiné, *op.cit.*, p.61.

⁸⁶³ Voir Joëlle Prungnaud, « La mort au féminin : du gothique au grotesque macabre », in *Anamorphoses décadentes – l'art de la défiguration, 1880-1914. Etudes offertes à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p.157 et p.165 ; voir aussi Creegan, *op.cit.*, p.394.

⁸⁶⁴ Prungnaud, *op.cit.*, p.162 : « L'effet de réel est recherché ». Voir aussi Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Édition du Seuil, Paris, 1984, p.167-174.

⁸⁶⁵ Prungnaud, *op.cit.*, p.163.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p.164.

⁸⁶⁷ Mathieu-Castellani, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.96.

⁸⁶⁸ Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformés*, *op.cit.*, p.36.

⁸⁶⁹ Voir I, 371 : « Car mes yeux sont tesmoins du sujet de mes vers ».

⁸⁷⁰ Thierry, *op.cit.*, p.143.

qui leur fasse justice, qui reflète leur réalité : ainsi, le portrait de la guerre civile devient nécessairement « hideux » (V, 351), un discours « effroyable » (VI, 370). Cette laideur s’inspire de la réalité même, comme le remarque notamment Marie-Madeleine Fragonard :

Les actes décrits sont proprement abominables : ils ont pourtant et leur littéarité et leur littéralité. Les *Tragiques* subissent nettement l’influence des textes bibliques sur les derniers temps et pourtant, chose stupéfiante, *les historiens peuvent prouver que d’une certaine façon les faits sont bien réels. D’Aubigné est le rapporteur et le témoin des agressions catholiques [...]*.⁸⁷¹

Le statut véridique du texte est donc garanti à la fois par Aubigné, par Dieu lui-même à travers le texte révélé⁸⁷² ainsi que par les historiens. Mais quel rôle faut-il attribuer à cette véridicité revendiquée si l’on considère *Les Tragiques* du point de vue littéraire ? Reprenons à ce propos cette citation de James Dauphiné, qui nous semble très pertinente :

Le réalisme n’est donc ni une quête, ni une fuite : il constitue l’expression littéraire la plus simple pour montrer les crimes et les massacres. [...] *le réalisme est une nécessité permettant au poète de rendre sensible l’horreur.*⁸⁷³

Dans une telle perspective, il nous semble tout à fait justifié de parler d’un réalisme macabre dominant l’œuvre d’Aubigné. Dominant, parce que nécessaire : si *Les Tragiques* peuvent être lus comme une histoire vraie⁸⁷⁴ pour ainsi dire, c’est surtout grâce à l’abondance de détails horribles vérifiables, qui en fait un texte à la fois émouvant et crédible :

Triste je trancheray ce tragicque discours,
Pour laisser aux pasquils ces effroyables contes,
Honteuses veritez, trop veritables hontes.

II, 1058-1060

Histoire vraie, donc, « écrite par un témoin apportant son irrécusable témoignage devant le tribunal de l’Histoire ».⁸⁷⁵ Mais est-il prudent de lire le texte sous ce seul angle d’approche ? Le réalisme macabre du texte est-il absolu ou peut-il être trompeur ?⁸⁷⁶ Et ce réalisme s’oppose-t-il à l’imagination du poète ?⁸⁷⁷ Comme le remarque notamment James Dauphiné, « Aubigné se sert de son imagination, pour augmenter l’emprise et la puissance de son verbe qui sera plus capable d’atteindre et d’investir, livre après livre, la conscience du

⁸⁷¹ Fragonard, *Essai sur l’univers religieux d’Agrippa d’Aubigné*, *op.cit.*, p.121-122 (nous soulignons).

⁸⁷² Mathieu-Castellani, « La scène judiciaire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.96 : « L’interlocuteur privilégié est ce Dieu qui, ayant « donné l’argument » (*L’Auteur à son livre*, v.410) et le style, guidant la main du poète-prophète [...] garantit ainsi la véridicité affichée du discours ».

⁸⁷³ Dauphiné, *op.cit.*, p.57-58 (nous soulignons).

⁸⁷⁴ Voir VI. 369-370 : « la véritable histoire ». Voir aussi Prat, « Le discours de l’analogie dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique », *op.cit.*, p.53 : « Il y a dans les *Tragiques* un souci constamment affirmé de « parler vrai », né du conflit ».

⁸⁷⁵ Mathieu-Castellani, « L’écriture de l’histoire dans *Les Tragiques* », *op.cit.*, p.91.

⁸⁷⁶ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.111 : « la poésie donnera à voir, dans son espace-temps spécifique, les effets d’une mimésis, qui comme celle de la peinture, [...] entend produire l’illusion du réel ».

⁸⁷⁷ Dauphiné, *op.cit.*, p.58 : « le réalisme s’inscrit également dans un effort artistique ».

lecteur ». ⁸⁷⁸ Cela implique-t-il qu'Aubigné « embellit » la vérité afin d'atteindre son but, qui est d'émouvoir et de choquer ses lecteurs ? ⁸⁷⁹ Et si c'est le cas, quel rôle faut-il attribuer au macabre dans ce processus de travestissement littéraire de la vérité ? Reprenons l'analyse de Marie-Madeleine Fragonard sur ce point :

La représentation du macabre s'alimente donc à un ensemble convergent de motifs, qui tiennent au *spectacle réel* (thème du témoignage), à la volonté de *mise en scène du macabre à des fins émotives et pédagogiques* (conversion par attaque à la sensibilité du lecteur), au jugement métaphysique qui discerne la mort dans toute forme de vie avant de montrer la vie sous toutes les formes de mort. ⁸⁸⁰

Il s'agit bien ici de motifs convergents : l'histoire qui se fait passer pour véridique et qui reprend pour cela les détails d'horreurs des champs de bataille, nourrie par les récits de témoignage, est convoquée par l'auteur dans le même but que la mise en scène théâtrale et métaphorique du même genre de détails : la persuasion du lecteur par l'émotion. Mais cette double orientation, à première vue concordante, ne risque-t-elle pas de conduire à un paradoxe ? La recherche affichée de la vérité peut en effet être remise en cause par les tendances hyperboliques qui caractérisent souvent la mise en scène rhétorique et donc expressive du macabre. Comme le remarque notamment Marie-Madeleine Fragonard, une telle mise en scène du macabre « engendre particulièrement l'agression du lecteur par l'image du corps, insoutenable dans son détail physiologique minutieusement souligné ». ⁸⁸¹ Mais une telle provocation, n'est-elle pas aussi inscrite dans les descriptions fondées sur des témoignages qui ne mettent plus en scène le macabre, puisqu'elle rappelle un fait réel à la mémoire du lecteur ? Fragonard insiste à juste titre sur cette problématique, en attribuant à l'une et à l'autre représentation du macabre une même fin, cette fois pédagogique : « ceci est réel ET ceci est symbolique ». ⁸⁸²

5.5.2 Un monde à l'envers

L'imagerie macabre des *Tragiques* est donc ancrée à la fois dans une réalité vécue et dans une représentation symbolique. Il convient à ce titre de préciser que le « réel » albinéen ne correspond pas nécessairement à un réel historique :

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ Voir Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.101 : « le poète [...] élabore des fables qui sont plus vraies, ou du moins plus vraisemblables, que la réalité même ».

⁸⁸⁰ Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.117 (nous soulignons).

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² *Ibid.*, p.118.

Loin de dédaigner le vrai historique, d'Aubigné l'intègre au vraisemblable poétique, captant ainsi le réel dans sa plus grande extension.⁸⁸³

Il semblerait en effet qu'Aubigné dégage de l'expérience à la fois personnelle et collective des guerres civiles une écriture où histoire et poésie restent « étroitement solidaires » et où il s'agit pour l'auteur d'embrasser ce que Jeanneret appelle « l'espace du possible »⁸⁸⁴, afin de créer un récit qui joue explicitement sur les frontières floues entre réalité et fiction. Ces frontières sont particulièrement brouillées quand il s'agit d'évoquer l'horreur dont l'expression suggestive est traditionnellement marquée par l'hyperbole.⁸⁸⁵ Le monde peint dans *Les Tragiques* est bien un monde d'horreur, mais est-ce un monde réel ou un monde à l'envers ?

« Il va sans dire que le style des *Tragiques* n'est réductible à aucun de ces deux pôles – ni systématiquement hyperbolique, ni vraiment littéral ». ⁸⁸⁶ Certains motifs témoignent plus particulièrement de cette dualité et parmi ceux-ci nous avons choisi d'étudier de plus près le motif de la rivière de sang.⁸⁸⁷ Image récurrente dans le texte, la rivière de sang semble refléter à la fois une réalité *et* une exagération. Le décor des *Tragiques* est ainsi traversé non seulement de rivières rouges, mais de « ruisseaux » de sang (III, 659), d'un fleuve qui « fut sang » (V, 1088), de « golfe rouge » et d'une « mer de sang » (V, 524), transformant la France en un pays « irrigué[] que par le flot des morts ». ⁸⁸⁸ Ce flot de sang appartient-il au régime métaphorique ou convient-il de le prendre au pied de la lettre ? Selon James Dauphiné, il faudrait opter pour le second terme de cette alternative et même parler d'un « réalisme de sang »⁸⁸⁹ :

Le poète, par la fréquence du sang qui parcourt son poème, ne laisse aucune illusion sur le déroulement des événements de son époque, de sorte que par la couleur rouge qui s'impose au lecteur, sa poésie représente une transcription de la réalité.⁸⁹⁰

La particularité de l'image de la rivière de sang réside dans le fait qu'elle combine la réalité objective du massacre avec une réalité mystique.⁸⁹¹ Le potentiel hyperbolique du motif naît bien d'un fait réel :

⁸⁸³ Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.101.

⁸⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁸⁵ Sur l'hyperbole, voir notamment Fernand Hallyn, *Formes métaphoriques de la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975, p.40-41.

⁸⁸⁶ Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.104.

⁸⁸⁷ Sur ce motif, voir notamment Galand-Hallyn, *op.cit.*, p.175 et suite : « L'eau et le sang : vers un maniérisme macabre de l'elocutio ».

⁸⁸⁸ Dauphiné, p.59.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p.56.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p.57.

Lors de la Saint-Barthélemy, mais aussi durant toutes les autres guerres religieuses du temps, les corps emplissent les cours d'eau. Dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, les fleuves jouent le rôle d'immenses tombes collectives. Les flots de sang envahissent les rivières : les « ruisseaux cramois » engloutissaient les noyés par monceaux, se comblaient de cadavres.⁸⁹²

Examinons à présent quelques exemples qui illustrent l'emploi albinéen du *topos* biblique de l'eau transformée en sang, première plaie d'Égypte :

Ces ruisselets d'argent, que les grecs nous feignoient,
Où leurs poètes vains beuvoient et se baignoient,
Ne courent plus icy : mais les ondes si claires
Qui eurent les saphyrs et les perles contraires,
Sont rouges de noz morts : le doux bruit de leurs flots
Leur murmure plaissant hurte contre des os.

I, 59-64

Ce passage est intéressant parce qu'il illustre le « rejet théorique de la métaphore » qui selon Michel Jeanneret caractérise l'objectif stylistique des *Tragiques*.⁸⁹³ Les métaphoriques « ruisselets d'argent » sont délaissés au profit des rivières de sang, celles-ci bien réelles : afin de souligner leur dimension non-métaphorique, le poète nomme la raison de leur couleur (« noz morts ») et ajoute une touche d'horreur tactile en mentionnant les restes osseux des cadavres qui souillent encore davantage cette eau rougie. Comme le remarque Jeanneret, « [I]a réalité immédiate est trop grave, trop chargée de sens, pour jouer sur les mots ». ⁸⁹⁴ L'histoire tragique dans lequel le texte s'inscrit demande donc une écriture qui garantit le passage d'un niveau métaphorique à un niveau littéral et le macabre permet, selon nous, ce changement de registre :

Tu vois du sang des tiens les rivieres changees,

III, 93

Son fleuve de noiez, ses creneaux de pendus.

V, 354

Dedans le golfe rouge, et dans la mer de sang⁸⁹⁵ :

V, 524

Là mesme on void flotter un fleuve dont le flanc
Du Chrestien est la source, et le flot est le sang :

V, 559-560

Leurs petits pieds fuioient le sang, non plus les eaux,

V, 627

[...] la detestable Seine,

[...]

⁸⁹¹ *Ibid.*, p.59 : « le fleuve et l'océan, lieux de l'infini et de l'éternité, font des martyrs, les élus, des persécuteurs, les damnés ».

⁸⁹² Jahan, *op.cit.*, p.46.

⁸⁹³ Jeanneret, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », *op.cit.*, p.104.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ Voir note 6, Aubigné, *Œuvres*, éd. de la Pléiade, p.1019 : « La mer Rouge [...] évoque par sa couleur les fleuves de sang, rougis pas les cadavres des huguenots massacrés ».

Tient plus de sang, que d'eau [...]

V, 869-871

Une mer de forfaitcs, et un fleuve de sang.

VI, 812

Les images de la rivière, du fleuve ou de l'océan de sang présentent certes une certaine forme de réalisme : les dépouilles des victimes des massacres étaient fréquemment jetées dans l'eau, comme en témoignent notamment les gravures de Tortorel et Perrissin⁸⁹⁶, et l'eau fut, par conséquence, fortement teintée de sang. Ces images ressortissent cependant de l'hyperbole, puisque la rivière n'est pas véritablement faite de sang ; constituent-elles pour autant un obstacle à la construction d'un discours véridique ?⁸⁹⁷ Où s'arrête la réalité et où commence la fiction dans les récits d'horreur des *Tragiques* ? Les frontières sont floues, nous l'avons dit, mais sans que cela ne diminue l'effet engendré par les images : nous pouvons dès lors dire que la vérité est montrée sous l'image, non dissimulée, mais accentuée, mise en valeur grâce à l'hyperbole macabre.

Le motif de la rivière de sang participe aussi de la construction d'un autre motif récurrent de l'œuvre albinéenne – celui du monde à l'envers, « thème majeur »⁸⁹⁸ des *Tragiques*, au point de devenir « le cœur même du livre ».⁸⁹⁹ Cette image donne-t-elle à voir le contraire d'un monde réaliste ? Et quel est son rôle au sein de l'œuvre ? Dans son article sur l'emploi de ce *topos* dans l'œuvre d'Aubigné, Jean Céard affirme que le poète huguenot cherche, à travers la thématique du monde à l'envers, à « représenter [le] monde réel comme la figure inversée, l'antithèse, le négatif de ce qu'il devrait être » pour ainsi « dénoncer le désordre établi ».⁹⁰⁰ S'il est toujours possible de parler d'un certain réalisme même dans les représentations albinéennes du monde à l'envers, c'est en effet parce que ce motif représente le mieux la réalité d'une époque où « l'impossible est devenu réel ».⁹⁰¹ Selon Gilbert Schrenck, c'est à travers ce *topos* que « la poésie des *Tragiques* révèle sa véritable efficacité », puisqu'elle permet de dévoiler le monde perverti construit par les catholiques, le monde renversé dans lequel vit le poète.⁹⁰²

⁸⁹⁶ Voir par ex. la planche XVII, « Le Massacre fait a Tours par la populace au mois de Juillet 1562 », où « les Protestants sont massacrés et leurs corps jetés dans la Loire » (*D'encre et de sang. Les guerres de Religion gravées par Tortorel et Perrissin (1570), op.cit.*, p.21).

⁸⁹⁷ Voir Dauphiné, *op.cit.*, p.59 : « [le] poète réussit par l'hyperbole à faire revivre l'ampleur du crime de la Saint-Barthélemy ».

⁸⁹⁸ Voir Prat, « Le discours de l'analogie dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique », *op.cit.*, p.45. Voir aussi Lestringant, *Une sainte horreur, op.cit.*, p.40 : « Sans doute le « monde à l'envers » apparaît-il comme l'une des structures fondatrices du poème ».

⁸⁹⁹ Céard, « Le thème du « monde à l'envers » dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.117.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p.117-118.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p.117.

⁹⁰² Schrenck, *op.cit.*, p.57.

Par quels moyens peut-on le plus efficacement dénoncer ce scandale ? En élaborant une liste des « formes les plus violentes de l'inversion », Jean Céard nous indique le chemin à suivre⁹⁰³ : les exemples qu'il convoque témoignent en effet de l'horreur qui domine ces images de la perversion. Reprenons quelques-uns d'entre eux, en commençant par celui-ci :

[...] comme au mond' à l'envers
Le vieil pere est fouetté de son enfant pervers : ⁹⁰⁴ I, 235-236

Comme le montre ce distique, le monde à l'envers d'Aubigné est marqué par des relations renversées, placées sous le signe de la violence et de la mort. La perversion des relations est notamment mise en avant dans les portraits des rois devenus « loups sanguinaires » (I, 198), du père qui « estrangle au lict le fils » et des « meres non-meres » (I, 497).⁹⁰⁵ C'est ainsi le mouvement macabre, remplaçant le berceau avec le tombeau, qui crée l'atmosphère choquante de ce monde dénaturé :

En les enterrant vifs, l'ingenieux bourreau
Leur dressant leur supplice, en leur premier berceau : VII, 793-794

Nous retrouvons des éléments macabres à plusieurs reprises dans le tableau de ce monde à l'envers, notamment dans les exemples suivants :

Elle change en discord l'accord des elements,
[...]
Tourne la terre en cendre, et en sang l'eau changee : I, 895-898

Change en cendre et en os tant de fertiles plaines,
En bourbe noz gazons, noz plaisirs en horreurs,
En souphre noz guerets, en charongnes noz fleurs, VI, 286-288

Parmi ces images mettant en scène le macabre, la plus émouvante (et donc la plus efficace) est sans doute le portrait de la mère cannibale, qui voit son corps autrefois fertile métamorphosé en charnier, selon un inversement scandaleux de l'ordre naturel :

Rends miserable, rends le corps que je t'ay fait :
Ton sang retournera, où tu as pris le laict,
Au sein qui t'allaitoit r'entre contre nature,
Au sein qui t'a nourry sera ta sepulture. I, 523-526

⁹⁰³ Céard, « Le thème du « monde à l'envers » dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.121.

⁹⁰⁴ En effet, Fanlo remarque que cette image de « [l']enfant fouettant son père figure fréquemment dans les gravures ou images représentant le *Monde à l'envers* » (Fanlo, note 235-236 p.72, *Les Tragiques*, éd.cit.).

⁹⁰⁵ Voir Céard, « Le thème du « monde à l'envers » dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », *op.cit.*, p.119 : « on voit ceux qui ont donné la vie fomenter la mort [...] ; ceux qui avaient pour mission de garder les troupeaux, les égorger ».

L'acte cannibale, qui constitue à la fois le point nodal et la manifestation extrême du motif du monde renversé⁹⁰⁶, se manifeste dans l'univers albinéen comme une réalité cauchemardesque, ce qui contribue encore à brouiller les frontières entre le monde à l'envers et le monde réel qui se représentent l'un l'autre dans *Les Tragiques*. L'horreur qui domine ces représentations se voit maintes fois teintée par des nuances macabres, qui permettent d'accentuer la brutalité de la crise et la violence du scandale. En effet, « [c]hez d'Aubigné le monde à l'envers est [...] la seule manière de dire que le monde devrait être à l'endroit ». ⁹⁰⁷

Comment conclure sur *Les Tragiques* ? Tout n'a pas été dit, car tout ne *peut* être dit. Malgré la nature non-exhaustive de nos relevés et de nos analyses, nous avons cependant pu tracer quelques lignes directrices qui témoignent de la grande plasticité, de l'éminente complexité et, surtout, de l'apparente nécessité des images macabres dans cet ouvrage : ces images permettent, avec le plus d'efficacité, de faire parler le corps ouvert de la France et du monde afin de montrer, de manière ostentatoire, l'horrible vérité : « Lire d'Aubigné, c'est donc apprendre à regarder la réalité ». ⁹⁰⁸ Nous insistons sur cette notion de nécessité, car il nous semble que c'est à travers la rhétorique et l'esthétique macabres que l'auteur atteint son but premier, celui d'émouvoir et de faire agir son lecteur. « L'œuvre repose [...] sur une [...] confiance, envers les mots capables d'exprimer l'horreur » ⁹⁰⁹ : ces mots ne sont autres que les mots macabres. C'est sur eux qu'Aubigné bâtit son attaque et c'est à travers eux qu'il réussit à créer un texte auquel il est impossible de rester insensible. Comme le remarque notamment Marie-Madeleine Fragonard, « [c]e texte à passion suscite en retour la passion, dans une admiration terrifiée » ⁹¹⁰ : nous sommes en effet à la fois séduits et repoussés par le texte albinéen, qui réussit, par la violence du langage, à jouer sur toute la gamme des émotions. Au cœur de ce mouvement paradoxal de répulsion séductrice se tient le corps macabre, qui devient la preuve visible, voire sensible et même tactile, de la catastrophe.

⁹⁰⁶ Voir Frank Lestringant, « Catholiques et cannibales. Le thème du cannibalisme dans le discours protestant au temps des guerres de religion », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours de mars 1979, CESR, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p.234.

⁹⁰⁷ Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.120.

⁹⁰⁸ Dauphiné, *op.cit.*, p.65.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ Marie-Madeleine Fragonard, « Les « chemins enlaccés » des « Tragiques » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Collin, n° 4, 1992, p.671.

6. Le macabre et le thème de la vanité : le cas de Chassignet

6.1 Chassignet et son inspiration

6.1.1 L'héritage de Chassignet

Dans les trois chapitres précédents, nous avons étudié trois mises en scène et trois emplois différents du macabre : tout d'abord, le macabre comme expression d'un sentiment d'urgence face à la décrépitude physique et la mort imminente dans les *Derniers Vers*; ensuite, comme geste et blessure d'amour sanglants dans *Le Printemps* ; et enfin, comme attaque violente et cri de vengeance dans *Les Tragiques*. Dans ce dernier chapitre, nous allons orienter notre attention vers un quatrième rôle que semble jouer le macabre dans la poésie française de l'époque baroque. Il s'agira de voir, à travers l'exemple du poète catholique Jean-Baptiste Chassignet (1571 ?-1635), comment le macabre s'inscrit dans une méditation religieuse⁹¹¹ sur la vanité de la vie, caractérisée notamment par une insistance sur la visualisation de la mort. Avant d'aborder ces thématiques intimement liées au macabre, nous allons tenter de brosser un rapide tableau historique afin de mieux replacer les textes en question dans un contexte et une tradition importants.

L'œuvre cardinale⁹¹² de Chassignet est *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* publiée pour la première fois en 1594. Ce recueil important est composé de 446 sonnets (dont 434 numérotés), de pièces en rimes plates et de poèmes strophiques et comporte en tout près de 11 000 vers.⁹¹³ Nous confèrerons ici une attention particulière aux sonnets, sans nous y limiter exclusivement ; nos choix de textes seront, comme d'habitude, guidés par notre intérêt pour le macabre et non par une préférence formelle. Selon Michele Mastroianni, le langage de Chassignet est élaboré à partir de la langue poétique de la Pléiade, de l'Écriture et

⁹¹¹ Sur la méditation, voir Christian Belin, *La conversation intérieure. La méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, p.10-11 : « Activité de l'esprit, la méditation se définit en effet comme un exercice mental. Elle implique un retour de la pensée sur elle-même, dans la profondeur et la durée. [...] La méditation filtre patiemment les choses et vient s'interposer, comme un écran, entre le monde et la pensée ».

⁹¹² Voir Bertrand Degott, « Réception de Chassignet », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003, p.349 : « Bien sûr *Le Mespris* n'est pas Chassignet, mais rares sont les lecteurs qui n'y voient pas l'œuvre majeure du poète ».

⁹¹³ Voir Yvonne Bellenger, « Entre Renaissance et Baroque : Chassignet héritier de la Pléiade », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, *op.cit.*, p.15.

de la tradition médiévale⁹¹⁴ : il s'agit donc d'un héritage textuel et culturel d'une grande complexité. Par ailleurs, l'expérience des guerres civiles, perceptible chez Ronsard et Aubigné, est également très présente dans le *Mespris*, bien que celle-ci ne soit pas à placer au premier plan, comme c'était le cas pour *Les Tragiques*. Rappelons néanmoins que Chassignet proclame dès la « Préface au lecteur » que le sujet qu'il a choisi est « un sujet conforme au malheur de nostre siècle » et que « l'horreur » de ce siècle lui a frappé « rudement l'imagination ».⁹¹⁵ Plus loin dans ce texte liminaire, il évoque son « esprit engrossé de l'horreur des derniers troubles passez [qui] enfanta en meilleure saison ces funebres sonnets »⁹¹⁶ et semble ainsi se rapprocher d'Aubigné, soulignant, comme ce dernier, que ses vers sont les produits des misères de la guerre.

Selon Gisèle Mathieu-Castellani, chaque poème du *Mespris* est « un tissu d'imaginations, d'emprunts, et d'incrustations étrangères ».⁹¹⁷ Dans ce « tissu », la Bible s'impose naturellement comme la plus importante des « incrustations ».⁹¹⁸ En effet, le rôle détenu par le macabre au sein de la Bible est semblable à celui que nous trouvons dans le *Mespris* : « la vermine, la pourriture, les odeurs et encore les squelettes font partie d'un personnel biblique qui renvoie au mépris du corps – ce corps fait de vers et de poussière ».⁹¹⁹ Outre l'importance indéniable de la littérature spirituelle fondée sur le dualisme thomiste du corps et de l'âme, les écrits de saint Augustin exerce également une influence indéniable sur l'ouvrage.⁹²⁰ Il nous semble par ailleurs nécessaire de mentionner, parmi les sources d'inspiration de Chassignet, les poètes contemporains dont les œuvres présentent des similitudes plus ou moins fortes avec le *Mespris*, en particulier en ce qui concerne la place attribuée au macabre : il s'agit notamment du *Discours sur la Vie et la Mort* (1576) de Philippe Du Plessis-Mornay et des *Méditations sur les Psaumes avec un essay de quelques*

⁹¹⁴ Voir Michele Mastroianni, « L'iconographie des ruines dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », in Jean-Baptiste Chassignet, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, *op.cit.*, p.117.

⁹¹⁵ Jean-Baptiste Chassignet, *Le Mespris de la Vie et Consolation contre la Mort* [1594], éd. Hans-Joachim Lope, Genève, Droz, 1967, p.12.

⁹¹⁶ *Le Mespris de la Vie*, *éd.cit.*, p.18.

⁹¹⁷ Gisèle Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », in Jean-Baptiste Chassignet, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, *op.cit.*, p.103.

⁹¹⁸ Voir Margaret McGowan, « Prose Inspiration for Poetry: J.B. Chassignet », in *The French and its Heritage*, essays presented to Alan M. Boase, London, Methuen, 1968, p.140 : « the Bible provided both a general source of inspiration (especially the poetic books: Job, the Psalms and the Song of Solomon), and offered a rich fund of aphorisms and images, of ideas waiting to be explored and expanded ».

⁹¹⁹ Karine Lanini, *Dire la vanité à l'Âge classique. Paradoxes d'un discours*, Paris, Champion, 2006, p.123.

⁹²⁰ Voir Michèle Clément, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Champion, 1996, p.173-176 et Michèle Clément, « Chassignet et saint Augustin : A l'exemple du sage roitelet », in *R.H.R.*, n°39, décembre 1994, p.21-43.

poemes Chrestiens (1588) de Jean de Sponde.⁹²¹ Par ailleurs, l'influence du néo-stoïcisme, « filtré par Sénèque et Montaigne », se manifeste constamment chez Chassignet.⁹²²

La poésie de Chassignet est aussi à rapprocher de la poésie de la Passion, qui « naît d'une fascination pour le corps christique [et] s'origine dans une rêverie dont l'aspect extrêmement incarné doit beaucoup à la méditation ignatienne ».⁹²³ Cette poésie, souvent caractérisé par un « réalisme outrancier »⁹²⁴, raconte la souffrance christique dans une dynamique qui défigure progressivement le corps, en le faisant passer du statut de corps intègre à celui de corps ouvert. Ce mouvement qui, nous l'avons vu, se place au cœur de l'esthétique macabre, est également dominant dans le *Mespris*. Parmi les poètes de la Passion, le normand Jean Auvray semble se rapprocher le plus de Chassignet, notamment à travers un certain penchant pour les images d'horreur, sur lequel nous reviendrons par la suite.

Reprenons la notion de méditation ignatienne évoquée ci-dessus. En effet, comme le remarque notamment Margaret McGowan dans son article sur l'inspiration de Chassignet, le poète du *Mespris*, considéré comme un bon élève de Louis de Grenade et surtout d'Ignace de Loyola, exploite par conséquent les cinq sens littéralement et systématiquement.⁹²⁵ En ce qui concerne Louis de Grenade, Chassignet semble s'inspirer de son emploi des éléments macabres tels que les vers, la corruption et la puanteur ainsi que de son insistance sur le concret et sur l'importance du regard.⁹²⁶ Le parallélisme entre Chassignet et Loyola, qui paraît encore plus évident, a été perçu et commenté par de nombreux critiques, et ce pour plusieurs raisons.⁹²⁷ D'une part, l'appel aux sens caractéristique, nous allons le voir, de l'écriture de Chassignet est spécifiquement développé dans les *Exercices Spirituels*, où Loyola invite à

⁹²¹ Voir Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.103, qui remarque que l'on ne sait pas si Chassignet a eu connaissance du recueil de Sponde, mais qu'on sait qu'il a emprunté beaucoup à Du Plessis-Mornay.

⁹²² *Ibid.*, p.104.

⁹²³ Antoinette Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant. 1580-1650*, thèse soutenue en décembre 2004 sous la direction de Jackie Pigeaud, à paraître prochainement chez Champion.

⁹²⁴ Martine Debaisieux, « Tableaux en anamorphose : la Passion du Christ dans la poésie baroque », in *Le corps au XVII^e siècle*, Actes du premier colloque conjointement organisé par la *North American Society for Seventeenth-Century French Literature* et le *Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle*, éd. Ronald W. Tobin, Tübingen, Romanisches Seminar, 1995, p.129.

⁹²⁵ McGowan, *op.cit.*, p.153 : « a good student of Granada and Ignatius, then exploits the five senses literally and systematically ».

⁹²⁶ Voir *ibid.*, p.146 pour des citations pertinentes de Grenade et p.147-148 : « He says himself that he uses his imagination to give clear visible form to abstract ideas, to place his arguments 'devant les yeux' of his readers [...] There follows the grim, realistic details of a body suffering in the throes of a death agony ».

⁹²⁷ Voir par ex. Richard Crescenzo, « L'expérience du regard dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, *op.cit.*, p.202 : « les frappantes similitudes entre la démarche de Chassignet et le programme ignacien, fondé sur la contemplation d'images mentales » ; voir aussi Michele Mastroianni, « Morte », in *J.-B. Chassignet tra Manierismo e Barocco*, *op.cit.*, p.129-151.

s'imaginer vivement l'attente de la mort et à « [r]egarder toute la corruption et la laideur de [s]on corps ». ⁹²⁸ La clé de la compréhension de l'emploi du macabre dans le *Mespris* réside justement dans cette imagination vive recommandée par Loyola : pour s'imaginer vivement la mort, il faut voir le cadavre.

6.1.2 La visualisation de la mort

Reprenons d'abord la « Préface au lecteur ». Ici, Chassignet attribue une grande importance aux sens de la vue, de l'ouïe et du goût. Par ailleurs, nous venons de voir que Chassignet, comme Aubigné, place explicitement son texte dans un contexte historique contemporain dominé par la violence et la mort. La juxtaposition de ces deux éléments permet de créer un rapprochement entre la mort, la violence et la visualisation/sensibilisation qui nous semble fort intéressant. Regardons de plus près le passage en question :

[...] je choisis un sujet conforme au malheur de nostre siècle où les meurdres, assassins, parjuremens, rebellions, felonies, violemens, et seditions, – coutumiere escorte des guerres civiles –, semblent avoir planté l'Empire et domination de leur desloyauté et, tandis que l'horreur de tant de carnages et tueries fidellement rapportees à nos oreilles me fraploit si rudement l'imagination, je conclus en moy-mesme de marcher en la piste de la mort et te monstrier, amy lecteur, l'infirmité et misere de nostre condition par le premier trait de ce discours, comme le peintre monstre l'excellence de son art sous les crayons d'un portrait seulement esbauché. ⁹²⁹

Dans cet extrait, Chassignet se compare à un peintre qui cherche à *montrer* (verbe d'ostentation doublement répété) les nombreuses horreurs coutumières d'une guerre civile, qu'il énumère minutieusement. L'expérience sanglante de la guerre va donc le convaincre de rapporter les « carnages et tueries » dont il témoigne par écrit ⁹³⁰, avec la sensibilité de l'artiste peintre. Chassignet est donc, semblablement à Aubigné, à la fois témoin et poète et c'est, entre autres, cette double posture qui permettra au macabre de s'imposer dans le texte avec une présence quasi tactile.

L'importance de l'appel aux sens est donc suggérée dès la préface. Cet appel, répété tout au long de l'œuvre, va permettre au poète d'intensifier l'avertissement ou la leçon qu'il souhaite transmettre. Les constantes invitations du poète à la contemplation et à la méditation

⁹²⁸ Saint Ignace de Loyola, *Exercices Spirituels*, trad. François Courel, Paris, Desclée de Brouwer, 1984, p.49.

⁹²⁹ *Le Mespris de la Vie*, éd.cit., p.12 (nous soulignons).

⁹³⁰ Voir Christine McCall Probes, « L'entrelacement des sens et de la nature chez Jean-Baptiste Chassignet », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, op.cit., p.165 : « c'est « l'horreur de tant de carnages et tueries [...] qui le convainc d'écrire au sujet de la mort ».

sensorielle témoignent du rôle fondamental de la persuasion dans son œuvre.⁹³¹ En effet, c'est justement à travers l'emploi explicite des sens et sa capacité à rendre le cadavre visible, sensible et tangible, que Chassignet réussit à remplir son rôle didactique. Contrairement à Aubigné, Chassignet cherche avant tout à instruire, non à émouvoir à travers ses poèmes : en effet, leur « raison d'être est *d'enseigner la vérité* sur la vie et la mort ». ⁹³²

Malgré leurs objectifs différents, les œuvres de ces deux poètes sont traversées par un même projet de dévoilement. Chez Chassignet comme chez Aubigné, le besoin de dévoiler et de donner à voir la vérité, aussi horrible soit elle, prend une dimension quasi-obsessionnelle. Ce besoin est d'ailleurs formulé explicitement dans le texte à plusieurs reprises :

Sous un masque couvert de meurdres et d'horreur
La mort douce à nos yeus effroyable s'oppose
Et craignons beaucoup plus le masque que la chose,

CXLIX, 1-4

Nous redoutons la mort dessous un masque enorme,
Nous en avons horreur car nos ceurs plein d'effroy
L'apprehendent non pas telle qu'elle est en soy,
Mais triste, have, et hideuse, ainsi comme on la peinte
Sur le gist blanchissant d'une parois empreinte.
Tastons la, sondons la, et preparons nous yeus
A la considerer et reconnoistre mieus,⁹³³

La visualisation du macabre détient un rôle important dans ce projet de dévoilement de la vérité. En effet,

[...] la consolation contre la mort, but de la quête poétique et spirituelle de Chassignet, exige une éducation du regard. Celui-ci doit s'entraîner à *considérer la mort non pas telle qu'on la représente, mais telle qu'elle est en réalité*. Démasquer, démystifier, arracher : l'entreprise éthico-poétique de Chassignet va dans le sens d'un dépouillement.⁹³⁴

À travers la méditation de la mort et la visualisation du macabre, le croyant devra s'accoutumer à cette mort afin de ne plus la craindre⁹³⁵ :

Afin donc que la peur de la mort ne te domte,
Repenses y souvent et tu n'en tiendras comte
Comme d'un point fatal à chacun ordonné.

Sur tout ne pleure point le meurdre ou le carnage
Que la mort fait sur nous, ce n'est point estre sage

⁹³¹ Voir *ibid.*, p.176.

⁹³² Bellenger, « Entre Renaissance et Baroque : Chassignet héritier de la Pléiade », *op.cit.*, p.17 (nous soulignons).

⁹³³ A *Jacques de Valimbert, Besançonnois, Chevalier de Hierusalem*, v.128-134 (*Le Mespris de la Vie, éd.cit.*, p.125-126).

⁹³⁴ Crescenzo, *op.cit.*, p.209 (nous soulignons).

⁹³⁵ *Ibid.*, p.208 : « S'agissant de la mort d'abord, Chassignet souhaite en bannir la crainte en arrachant son « masque couvert de meurdres et d'horreur » [(CXLIX, 1)] pour la voir telle qu'elle est ».

Par ailleurs, les sonnets didactiques de Chassignet, faisant explicitement appel aux sens, s'inscrivent aussi dans un courant poétique d'inspiration religieuse caractéristique de la fin du XVI^e siècle, partagé entre la méditation et le sermon.⁹³⁶ Il est en effet un large usage spirituel des cinq sens dans la tradition chrétienne⁹³⁷, une tradition qui est très visible au sein du *Mespris* : ainsi, Chassignet peut être considéré comme « un poète du recueillement, de la *ruminatio*, de la méditation sans cesse recommencée ».⁹³⁸ Il existe certes de nombreux parallèles entre les poèmes du *Mespris* et les textes méditatifs, notamment leur projet commun de frapper « les sens et d'abord la vue grâce à l'*enargeia* ».⁹³⁹ Les critiques s'intéressant à Chassignet sont ainsi nombreux à avoir remarqué la prédominance du sens de la vue au sein de son œuvre :

C'est en effet dans la simple expérience du regard que le poète découvre la séduction, mais aussi la vanité de ce qu'il faut apprendre à mépriser. C'est aussi à partir de la vision physique qu'il perçoit la possibilité d'une vision spirituelle, en pleine lumière, dans cet ailleurs radical que représente la mort.⁹⁴⁰

La notion de l'*enargeia* nous renvoie de nouveau à Loyola. En effet, sa volonté de faire appel à « l'imagination vive » annonce l'usage de l'*enargeia* chez Chassignet. Les *Exercices Spirituels* s'adressent particulièrement à l'imagination, aux sens et à la sensibilité du lecteur. Au cœur de cette imagination se trouve le macabre : en méditant sur la mort à la manière de Loyola, il s'agit en effet pour le chrétien de suivre le travail de la décomposition, donc de visualiser son futur corps cadavéreux.

Loyola évoque tous les sens dans ses *Exercices*, car c'est à travers eux que l'on atteint le stade le plus vif d'imagination. Il fait de l'application des cinq sens « une méthode d'oraison strictement définie »⁹⁴¹ et insiste premièrement sur la vue, ensuite l'ouïe, puis le fait de « sentir », « goûter », « toucher » : « Par l'odorat, sentir la fumée, le soufre, le cloaque et la putréfaction ».⁹⁴² L'invocation des sens à laquelle procède Chassignet renforce les échos entre les deux œuvres et permet de voir dans le *Mespris* un texte s'approchant fortement des

⁹³⁶ Voir Cave, *Devotional poetry*, *op.cit.*, p.36-37.

⁹³⁷ Voir Philippe Denis, « La réforme et l'usage spirituel des cinq sens », in *Le corps à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p.187.

⁹³⁸ Gilles Banderier, « Le bestiaire et l'herbier », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, *op.cit.*, p.139.

⁹³⁹ Anne-Elisabeth Spica, « La rhétorique de l'image dans *Le Mespris de la vie* de Chassignet », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, *op.cit.*, p.181.

⁹⁴⁰ Crescenzo, *op.cit.*, p.199.

⁹⁴¹ Denis, *op.cit.*, p.188.

⁹⁴² Loyola, *Exercices Spirituels*, *éd.cit.*, p.53-54.

textes ignatiens.⁹⁴³ Chassignet, comme Loyola, ne cesse de recourir à l'imagination visuelle, notamment à travers l'anaphore « je vois », mais également par l'utilisation répétée d'exhortations à voir et de déictiques précis, utilisation conforme aux préceptes des *Exercices Spirituels*.⁹⁴⁴

Comme la citation ignatienne retranscrite ci-dessus en témoigne, l'appel aux sens peut aussi être au service du macabre : en insistant sur l'odeur de la putréfaction, c'est bien dans le monde du macabre que le poète jésuite nous fait entrer. La description de ce monde, simplement suggérée par Loyola dans cet extrait, est largement développée au sein du *Mespris*. En effet, en suivant le travail méditatif de Loyola, Chassignet insiste surtout sur la pensée salutaire de la mort. Il va s'agir pour Chassignet de bien considérer le cadavre pour préparer le *Salut* :

Méditer à la mort, c'est le commencement
De vivre en liberté ; [...]

II, 5-6

Richard Crescenzo, qui s'intéresse particulièrement à l'expérience du regard dans le *Mespris*, compte la fascination devant l'image macabre parmi les divers aspects de l'expérience visuelle.⁹⁴⁵ En effet, les méditations sur la mort que met en scène Chassignet prennent presque toujours comme point de départ une réalité physique⁹⁴⁶, souvent convoquée dans le poème sous la forme d'un corps mort. Comme le remarque notamment Terence Cave, Chassignet visualise la mort pour son lecteur, en employant notamment un vocabulaire très riche dont l'effet est renforcé par le jeu des sonorités.⁹⁴⁷ Tous les éléments du poème concourent donc à créer cette visualisation qui rendra la mort présente sous les yeux du lecteur. Tout lui rappellera ainsi sa condition mortelle, ainsi que la vanité de sa vie.⁹⁴⁸ Examinons à présent comment cette leçon primordiale du recueil se met en place.

⁹⁴³ Voir aussi Crescenzo, *op.cit.*, p.216 : « L'impression de monotonie, de ressassement, que peut donner la lecture du *Mespris de la vie* vient sans doute du fait qu'il traduit, plus qu'une évolution spirituelle, un entraînement, un *exercice* qui ne se justifie que par sa répétition ».

⁹⁴⁴ Voir *ibid.* : « L'expérience poétique de Chassignet s'enracine donc dans une expérience du regard » ; « Chassignet a conçu sa poésie comme un entraînement du regard ».

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ Voir Cave, *Devotional poetry, op.cit.*, p.152 : « the moral argument always emerged from, and was dependent upon, a physical or historical reality ».

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p.159 : « Chassignet in particular visualises death for his reader by means of an extraordinary rich vocabulary, reinforced by a concentration of sound-values, of strong vowels and consonants » (nous soulignons).

⁹⁴⁸ Voir Michel Jeanneret, « Chassignet, Jean-Baptiste », in *Dictionnaire universel des littératures*, Vol. 1, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1994, p.685 : « Chassignet médite, en visions lugubres, macabres et mélancoliques, sur la vanité de toute chose mortelle ».

6.1.3 La tradition de la vanité

Selon Michele Mastroianni, le *Mespris* peut être considéré dans sa globalité comme « une réflexion sur le thème de la *vanitas rerum mundanarum* ». ⁹⁴⁹ En effet, parmi les vérités fondamentales que ce recueil proclame, celle d'un monde où tout n'est qu'illusion et vanité semble être dominante. La vanité reste le « thème majeur de la spiritualité chrétienne depuis saint Augustin, redécouvert à la faveur des modes stoïciennes au XVI^e et XVII^e siècles ». ⁹⁵⁰ Ainsi, Chassignet, en tant que poète chrétien, s'inscrit dans l'espace d'un discours doctrinaire et religieux sur la vanité. ⁹⁵¹ Cette thématique appartient non seulement à une tradition littéraire importante, mais fait également partie d'un courant iconographique qui apparaît au XVI^e siècle en Flandre et qui cherche à exprimer une réflexion philosophique par le biais d'éléments strictement codifiés où le macabre, par l'intermédiaire du crâne ⁹⁵², prend une place dominante. ⁹⁵³ En effet, les autres éléments de cette forme particulière de nature morte sont organisés autour de ce crâne, « qui fait signe, et transforme le regard du spectateur ». ⁹⁵⁴ C'est donc l'élément macabre qui est le point focal du tableau, qui attire notre attention et en détermine la composition. ⁹⁵⁵ En est-il de même dans les poèmes de Chassignet ?

Notons tout d'abord que le crâne ne semble pas occuper une place prédominante au sein des textes du *Mespris*. Pourtant, nous considérons qu'il est très pertinent de comparer certains poèmes de Chassignet à une Vanité, puisque la réflexion sur le caractère éphémère de la vie qu'ils proposent est elle aussi mise en scène par l'intermédiaire d'un objet macabre dominant. Comme les Vanités, les poèmes de Chassignet « tendent au spectateur un miroir de sa condition, lui rappellent qu'il sera comme ce crâne, et que rien n'a de valeur dans ce monde ». ⁹⁵⁶ Mais si le crâne n'est quasiment pas présent dans le *Mespris*, quel objet macabre permet de le remplacer ? La réponse est bien sûr le corps mort lui-même. Chez Chassignet, le

⁹⁴⁹ Mastroianni, « L'iconographie des ruines dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », *op.cit.*, p.117. Il précise aussi que le recueil gravite également autour de l'ancien thème de l'*ubi sunt* (*ibid.*).

⁹⁵⁰ Lanini, *op.cit.*, p.54. Voir aussi Alain Tapié, « Petite archéologie du vain et de la destinée », in *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'Alain Tapié, Caen, Musée des Beaux-Arts, 1990 p.69-77.

⁹⁵¹ Sur le *vanitas vanitatum*, voir Cave, *Devotional poetry*, *op.cit.*, p.146-164.

⁹⁵² Lanini, *op.cit.*, p.44 : « le crâne relève de l'iconographie macabre ». Voir également Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p.199 : « Motif simple, d'une interprétation évidente, le crâne est le plus fréquent des symboles de la mort ».

⁹⁵³ Voir Dominique Chevé et Fabrice Faré, « La nature des Vanités françaises : La pensée », in *Littératures Classiques*, n° 17, automne 1992, p.207 : « Ces tableaux sont traditionnellement définis comme des compositions donnant à voir le caractère éphémère et illusoire de la condition humaine par la représentation d'objets centrés autour d'un élément dominant et fédérateur : le crâne [...] ».

⁹⁵⁴ Lanini, *op.cit.*, p.69.

⁹⁵⁵ Voir *ibid.* : « Contrairement aux natures mortes, la nécessité d'interpréter les *Vanités* dans un sens moral est inscrite dans le tableau, à travers la présence du crâne ».

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p.76.

crâne est remplacé par le cadavre, qui réoriente le message de la vanité d'un niveau symbolique à un niveau littéral, radicalement plus physique et, par conséquent, plus frappant.⁹⁵⁷

Si le crâne conditionnait le regard du spectateur dans les représentations iconographiques, le cadavre semble créer un effet encore plus marquant. « On n'échappe pas au crâne », constate Karine Lanini.⁹⁵⁸ Certes, mais l'on échappe encore moins à un corps ouvert exposé dans toute son horreur. Le néant suggéré par le crâne devient explicitement présent à travers l'ostentation du cadavre, tel que nous le présente Chassignet. Le miroir que ce poète tient en face de son lecteur est donc plus direct et, dirons-nous, plus efficace que celui présenté aux spectateurs des *Vanités*. En effet, cette manière de travailler l'idée de la mort permet aux sujets de « méditer avec plus de fruit sur la brièveté de la vie » ; la présence insistante des éléments détaillés du corps mort a donc un caractère pratique.⁹⁵⁹ Ainsi, les images macabres de la mort « favorisaient la méditation et rendaient les retraites spirituelles plus efficaces », dans la littérature comme dans l'art pictural et plastique.⁹⁶⁰

La méditation sur la mort chez Chassignet est donc organisée autour du cadavre, autour de tout un corps en décomposition. À travers les descriptions minutieuses de ce corps, le poète crée des tableaux ou des véritables spectacles de la mort. Examinons à présent comment ce spectacle peut être mis en scène, en prenant pour exemple l'un des poèmes les plus connus du recueil :

Que feray-je, Seigneur, si ta presence amie
Se retire de moy ? veu que les mieuz nourris
Sont les mieus consumez, devorez, et pourris,
Sous le silence coy de la tombe ennemi ?

Je me presente icy comme une anatomie,
Le ceur sans battement, la bouche sans souris,
La teste sans cheveux, les os allangouris,
L'œil cavé, le né froid, et la face blesmie.⁹⁶¹

Nous trouvons dans cet extrait l'une des citations les plus célèbres de Chassignet : « Je me presente icy comme une anatomie ». Le crâne emblématique des *Vanités* a été remplacé par un corps entier, mais quel corps ? Pour répondre à cette question, il semble important de s'interroger sur le terme « anatomie ». Crescenzo attire notre attention sur le fait que ce mot a

⁹⁵⁷ Voir Poletto, *op.cit.*, p.111: « nous devons nous rappeler sans cesse que la transformation est proche de notre corps en cadavre putride ».

⁹⁵⁸ Lanini, *op.cit.*, p.76.

⁹⁵⁹ Voir Mâle, *op.cit.*, p.213.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p.214.

⁹⁶¹ *Que feray-je, Seigneur, si ta presence amie*, 1-8 (*Le Mespris de la Vie*, éd.cit., p.302).

plusieurs sens au XVI^e siècle, une ambiguïté lexicale que Chassignet semble exploiter.⁹⁶² Il est intéressant de prendre en considération le fait que le mot *anatomie* réfère à la fois à un squelette ou à un cadavre, en même temps qu'il peut prendre le sens de « dissection ».⁹⁶³ Dans cette perspective, « [s]e présenter « comme une anatomie », c'est avouer que l'on est cadavre [...], mais aussi s'offrir à l'œil d'un dieu anatomiste »⁹⁶⁴ : l'ouverture du corps est dédoublée, comme le suggère la polysémie du terme, qui renforce la suggestivité macabre de l'image.

Nous sommes donc en présence d'un corps ouvert. Cette ouverture dévoile les secrets du tombeau et nous sommes mis face à face avec un corps pourri, consumé, dévoré. L'anatomie mise à nu est un corps réduit : la répétition de la préposition *sans*, exprimant l'absence, met en relief cette réduction corporelle qui associe le *je* lyrique à un non-corps. En effet, un cœur qui ne bat plus, une bouche dont le sourire a été effacé et une tête dépourvue de chevelure ne renvoient plus à un être humain, un être vivant – ces mots esquissent les contours d'un cadavre, dont le portrait est achevé par la présence d'un œil creux, d'un nez froid et d'un visage livide. Le corps qui nous est décrit est désormais macabre.

Selon Gisèle Mathieu-Castellani, ce poème fait alterner méditation, description, confession et critique en mimant « un exercice spirituel au cours duquel le jeune homme s'imagine vieillard promis à une mort toute proche, jouant la mort, se jouant d'elle ».⁹⁶⁵ Notons comment le corps se place au centre de cet exercice, comme le crâne se plaçait au centre du tableau de vanité. Ce corps, à la fois séduisant et indigne de notre attention, est un corps souffrant et pourrissant qui « devient alors cet argument persuasif [...] ; les images du corps tissent un écheveau, dont chaque fil dit : « vanité ! » ».⁹⁶⁶ C'est grâce aux images non seulement corporelles mais macabres que Chassignet séduit son lecteur et l'emmène avec lui dans la méditation. En effet, ce n'est pas un corps quelconque autour duquel le poète organise le mouvement persuasif du poème. Certes, celui-ci dépend bien des images corporelles, mais elles seules ne suffisent pas : il faut qu'il les teinte d'une forte coloration macabre (pourriture, puanteur, yeux crevés) pour qu'elles soient suffisamment efficaces et pour qu'elles puissent crier suffisamment fort le message de la vanité.

⁹⁶² Voir Crescenzo, *op.cit.*, p.210.

⁹⁶³ Voir Huguet, *op.cit.*

⁹⁶⁴ Crescenzo, *op.cit.*, p.210. Voir aussi Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.138, qui voit ce quatrain « comme un auto-portrait construit sur le modèle de la planche anatomique ».

⁹⁶⁵ Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.108.

⁹⁶⁶ *Ibid.*

6.2 Le corps macabre dans Le Mespris

6.2.1 Le corps pourri

Comme nous venons de le montrer, la présence du corps dans *Le Mespris* est d'une importance non négligeable. L'étude de ce corps est particulièrement importante dans notre perspective, puisque c'est dans le corps que s'inscrivent les traces du macabre.⁹⁶⁷ Dans les pages qui suivent, nous allons tout d'abord chercher à définir ce corps macabre, pour ensuite nous intéresser à l'une de ses caractéristiques principales : la pourriture. La représentation obsédante du corps dans *Le Mespris* est avant tout marquée par « l'étrange insistance du poète à le montrer en tous ses états, dans un retour qui témoigne d'une forte attraction/répulsion ».⁹⁶⁸ En effet, l'insistance est surtout portée sur la fragilité du corps et son irréfutable destin, qui est de moisir⁹⁶⁹, pourrir, disparaître. Le corps pourri devient ainsi un leitmotiv quasi-obsessionnel à travers lequel il semble très pertinent d'aborder Chassignet, son texte ainsi que *son* macabre.

La méditation sur la mort qu'enseigne Chassignet dans ses poèmes peut être conçue, ainsi que l'indique le titre du recueil, comme une leçon sur le mépris de la vie. L'insistance sur le corps s'inscrit parfaitement dans cette logique, car « qui veut enseigner à mépriser la vie (terrestre) doit évidemment inciter à mépriser le corps ».⁹⁷⁰ Ce corps méprisable est avant tout décrit comme *fragile*. Le motif de la fragilité, qui est bien sûr à relier à la thématique de la vanité évoquée ci-dessus, est récurrent dans ces poèmes, ce qui témoigne de l'incapacité du corps à endurer les misères de la vie.⁹⁷¹ La fragilité du corps le rend « fresle et cassé » (XLV, 8)⁹⁷² et constitue ainsi l'antithèse de l'incorruptibilité de l'âme :

Ce que tu vois de l'homme, homme, l'homme n'est pas,
C'est seulement l'escorce de la cocque fragile
De l'ame incorruptible, immortelle, et subtile,
Durant ce peu de tems qu'elle loge icy bas.

XCVII, 1-3

⁹⁶⁷ Voir *ibid.*, p.106 : « La représentation du corps privilégie évidemment les images brutales ou propres à inspirer le dégoût ».

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p.103 (nous soulignons).

⁹⁶⁹ Voir sonnet XXXIII, 8 : « Il doit encor moisir en ces prisons charnelles ».

⁹⁷⁰ Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.104.

⁹⁷¹ Voir sonnet XXXVII (2).

⁹⁷² Voir aussi « ce cors si caducqu'et si fresle » (CC, 5).

Outre sa fragilité, ce corps est également caractérisé par son aspect maladif (XXXIV, LXXIV), sa corruptibilité (XXXVIII, LXXV, CLXXIII)⁹⁷³ et, en somme, par ses qualités négatives (saleté, immondices) :

Je puis dire à bon droit que tout le cors humain
N'est qu'un sale retrait dont le bourbier vilain
Par des puans egous de toutes pars s'ecure.

CCIV, 6-8

La représentation du corps dans le *Mespris* est fortement codifiée, notamment à travers l'influence de la Bible qui « fait entrer le corps dans les paradigmes associés de la fragilité, de la maladie, de la pourriture ».⁹⁷⁴ Le corps décrit dans *Le Mespris* est donc un corps dont on souhaite se débarrasser le plus rapidement possible : « O moy trois-fois heureux si je puis, descharné / De ce debil cors dont je suis entourné ».⁹⁷⁵ Ce corps pesant (CLVIII ; CLXXXV), lourd (CDXVI) et plein d'ordures (XXXV), est un obstacle à la liberté de l'homme et ce n'est qu'avec la mort que l'on parvient finalement à s'en débarrasser. En effet, la fin irréfutable qui attend l'homme l'assure du destin de son corps : celui-ci est voué à la poussière, à la décomposition totale. Mais avant cette disparition poussiéreuse, le corps doit subir un autre stade, plus macabre : celui de la pourriture.

Les notions de pourriture et de putréfaction sont fondamentales dans la compréhension du corps et du macabre dans *Le Mespris*.⁹⁷⁶ En effet, Chassignet insiste de manière répétitive sur la corruptibilité du corps, car c'est cette qualité qui le rend fragile, frêle et vain : ainsi, « [n]os corruptibles cors abandonnez de l'ame » (LXXV, 11)⁹⁷⁷ sont sujets à une décomposition post-mortem qui illustre l'infériorité du corps à l'égard de l'âme. La fragilité et la vanité du corps résident avant tout dans le fait qu'il est périssable puisque « sujet à pourriture » (XIX, 3) :

Qui considerera qu'en tout age est suivie
De mille afflictions ceste caducque vie,
Prisonniere du cors facile à pourrir,⁹⁷⁸

Ce n'est donc point à tort que la terre profonde

⁹⁷³ Voir Loyola, *Exercices Spirituels*, éd.cit., p.44 : « la composition consistera à voir par le regard de l'imagination et à considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible [...] ».

⁹⁷⁴ Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », op.cit., p.104. Voir aussi Michele Mastroianni, «Corpo » in J.-B. Chassignet *tra Manierismo e Barocco*, op.cit., p.106-128.

⁹⁷⁵ *Le desir qu'a l'ame de parvenir en la supreme cité de Hierusalem*, 105-106 (*Le Mespris de la Vie*, éd.cit., p.191).

⁹⁷⁶ Voir Susan Zimmerman, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p.2 : « the fearsomeness of the corpse resides in its putrefaction, or *unbecoming*; that is, in the dissolution of those boundaries that mark the body's former union of parts ».

⁹⁷⁷ Voir aussi « corruptible masse » (XXXVIII, 6), « sa masse corruptible » (CXXVIII, 13).

⁹⁷⁸ *Qui considerera en quelle infirmité*, v.9-11 (*Le Mespris de la Vie*, éd.cit., p.132).

Doit un jour repeter, pourrir, et consumer
Ce cors qui ne se peut au bien accoustumer
Puis que d'elle il a pris sa naissance feconde.

CXXXIII, 5-8

Ambicieux humains, ce cors n'est il pas fait
Corruptible et mortel, formé d'une matiere
Sujette à pourriture et reduite en poussiere
Aussitost que le coup de la mort l'a deffait ?

Comme avez vous le ceur de vice tant infet
Que vous ne pensiez point à ceste heure derniere
Qui doit faire pourrir sous l'oublieuse biere
Ce lourd fardeau de chair de nature imparfait ?

CLXXIII, 1-8

Pourquoi cette insistance chez Chassignet sur la fragilité du corps, sur son aspect maladif, son état décomposé ? Gisèle Mathieu-Castellani nous donne un élément de réponse crucial à la compréhension de la signification du macabre au sein du *Mespris* :

Pour que le corps devienne odieux, objet de dégoût, voire de haine, en dépit de sa séduction, il faut qu'il soit vu dans ses états non ordinaires, le corps malade (XVIII, CCC, CCCLIX), le corps cadavre (CCCXIII).⁹⁷⁹

Le corps macabre devient donc un élément indispensable dans l'élaboration de la leçon ultime de l'œuvre : amener son lecteur à mépriser la vie terrestre, et donc son corps. Ce corps peut être soit mort soit malade : en effet, semblablement à celui du géant de la France des *Tragiques*, le tableau clinique du corps dans *Le Mespris* est complexe et accumule les signes de plusieurs maladies courantes. Comme Aubigné, Chassignet va plus loin que la maladie et la morbidité et entre dans le monde des cadavres. Et, comme Ronsard, il outrepassa le récit des métamorphoses de la vieillesse en rapprochant le corps vieillissant du corps mort. En effet, l'anatomie que Chassignet étale sous nos yeux dans un geste d'ostentation macabre est bien celle d'un corps mort et non d'un corps simplement âgé ou malade :

Regarde quel tu es et tu verras en somme
Que ce cors charougneus que tu vas cherissant
Sous le palle tombeau doit aller pourrissant,
Sujet au chastiment du morceau de la pomme.

Il n'y a rien, Bouquet, si mal-heureus que l'homme,
Ny tant horrible à voir quant le ver rougissant,
S(e)s gl(o)utons intestins de sa chair nourrissant,
Jusque aus os descharné le devore et consomme.

Combien qu'il ait esté extremement aymé
Des amis et voisins grandement estimé,
Si ne trouveroit on homme tant miserable

Qui puisse supporter l'infame puanteur

⁹⁷⁹ Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.106.

De son cors infecté de mauvaise senteur,
Qui de soy mesme n'eust une horreur effroyable.

CCCXIII

Dans ce sonnet, Chassignet soulève à nouveau le couvercle du tombeau et montre explicitement ce qui est caché dessous : d'une manière très intime, le lecteur est confronté à une image de lui-même sous les traits d'une charogne, figure emblématique du macabre. Encore une fois, le poète insiste sur le sens de la vue⁹⁸⁰, à la fois grâce à l'apostrophe « Regarde » en début de vers, et à travers l'expression « horrible à voir ». L'impératif à valeur déictique qui est employé ici renforce l'impression d'une injonction de la part du poète envers son lecteur. Cet extrait donne une nouvelle illustration d'un des mouvements principaux du recueil : celui de faire voir au lecteur ce qu'il ne veut pas voir.

Les vers ci-dessus témoignent de manière très efficace de l'importance du macabre dans ce mouvement. Tout d'abord, la métamorphose de l'homme en un « corps charogneux et pourrissant » (qui est d'ailleurs à considérer comme un pléonasma qui intensifie l'image, puisque la charogne est par définition en voie de putréfaction) que le lecteur est forcé de voir, ouvre le sonnet et annonce ainsi le ton macabre du poème. La suite du poème s'inscrit dans la même tonalité en développant avec minutie l'horreur de la métamorphose : en effet, Chassignet nous force à voir la dévoration peu ragoûtante du corps par les vers, les intestins exposés et les os décharnés. En ouvrant le tombeau, le poète ouvre en même temps le corps, dont l'intérieur repoussant est brutalement exhibé.

Chassignet s'inscrit donc dans l'esthétique de la mise à nu de l'horreur que nous avons étudiée chez Ronsard et Aubigné. La précision avec laquelle Chassignet décrit et ouvre le corps mort est semblable à celle du chirurgien penché sur la table de dissection et rend le cadavre, image de nous-mêmes, présent sous nos yeux.⁹⁸¹ En effet, les descriptions suggestives par lesquelles le poète cherche à inculquer à son lecteur le *memento mori* sont, comme l'étaient les descriptions de la guerre chez Aubigné, dominées par la figure rhétorique de l'*enargeia*. Ainsi, les corps pourris ne sont pas seulement là, sous nos yeux, mais sous nos doigts, sous nos nez : la puanteur dégagée par le processus de putréfaction nous est infâme et insupportable, et l'odeur produite par l'infection qui ronge le cadavre est mauvaise et effroyable. Comme dans *Les Tragiques*, le corps du *Mespris* témoigne d'une mort *sensible* qui devient tangible et présente dans toute son horreur.

⁹⁸⁰ Voir Crescenzo, *op.cit.*, p.199 : « l'expérience visuelle nous a paru, dans le *Mespris*, singulièrement riche et même centrale dans la poétique de Chassignet ».

⁹⁸¹ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.30 : « Le grand geste ostentatoire d'ouverture du Tombeau [...] n'est pas [...] sans rappeler le geste médical de l'ouverture du corps, préalable à l'autopsie ».

La notion de sensibilité sur laquelle nous avons déjà insisté est donc accentuée grâce à la mise en valeur de l'odorat. En effet, la mention et la répétition de « l'infame puanteur » et de « la mauvaise senteur » insistent sur l'importance de ce sens et rendent la plaidoirie et l'avertissement de l'auteur plus suggestifs en renforçant leur force de frappe. Chassignet plonge par ailleurs avec profondeur dans le champ lexical de l'horreur, en employant « plus de douze mots appartenant au lexique de l'horrible » : *cors charougneus, tombeau, pourrissant, horrible, ver rougissant, os descharné, cors infecté, horreur effroyable*.⁹⁸² De plus, le choix d'inclure l'action du ver sur le cadavre dans la description et de la décrire au moyen des verbes « consommer » et « rougir », conduit l'horreur de cette scène à une véritable acmé. Notons aussi que l'usage de la seconde personne du singulier, récurrente dans *Mespris*, renforce encore davantage l'efficacité du message : « Le spectateur devient l'acteur malgré lui de la scène destinée à illustrer la vanité humaine en général ».⁹⁸³

Le corps pourri, la charogne, personnifient l'horreur de la mort, si forte que même le mépris de la vie ne peut l'oblitérer.⁹⁸⁴ En effet, cette horreur fondamentalement physique devenue violence du corps traverse toute l'œuvre⁹⁸⁵ par l'intermédiaire des images macabres⁹⁸⁶ :

Tu mourras, tu mourras, et dans la terre obscure
Ton cors sera des vers la friande pasture.⁹⁸⁷

Veus tu l'emprisonner ? un plus estroit ressort
Tu ne luy peux donner que la debile masse
De ce cors charougneus plein d'ordure et de crasse
Où pesle mesle bruit la noise et le discort.

XXXV, 5-8

Le ver de conscience en verdeur te destruit
Et le trait de la mort qui te suit jour et nuit,
Ta naifve beauté fait choir en pourriture ;

CCLXXXVIII, 9-11

Pourriture est mon frere,
Mort se nomme ma seur,
Terre et ver, pere et mere,⁹⁸⁸

⁹⁸² McCall Probes, *op.cit.*, p.171.

⁹⁸³ Spica, *op.cit.*, p.185.

⁹⁸⁴ Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.109.

⁹⁸⁵ Voir par ex. « Les horreurs du trespas dans mon cœur estonné » (CLXXXIII, 5).

⁹⁸⁶ Il est également intéressant de noter que le lieu saint est notamment caractérisé par l'absence de la pourriture et de la puanteur qui l'accompagne : « Là ne s'exalera d'aucune orde souillure / La vile puanteur, aussi la pourriture / Ne s'y trouvera point » (*A M. Pierre Bichet, D. aus drois, gouverneur a Besançon, v. 265-267, Le Mespris de la Vie, éd.cit.*, p.379).

⁹⁸⁷ A Jacques Boncompain seigneur d'Enam, gentil-homme besançonnois, v.241-242 (*ibid.*, p.141).

⁹⁸⁸ *Ode sur la fragilité de la vie humaine aus ombres de Jacques Chassignet, medecin, pere de l'atheur, (ibid., p.183).*

Ces exemples permettent d'illustrer le rôle dominant que prend le corps pourri au sein du *Mespris* : il semblerait en effet que c'est autour de celui-ci que le monde macabre de Chassignet est organisé. Examinons maintenant de plus près l'exemple paroxystique de ce macabre : le fameux Sonnet CXXV.

6.2.2 Le Sonnet CXXV

Mortel, pense quel est dessous la couverture
D'un charnier mortuaire un cors mangé de vers,
Descharné, desnervé, où les os descouvers
Depoulpez, desnouez delaissent leur jointure ;

Icy, l'une des mains tombe en pourriture,
Les yeus d'autre costé destournez à l'envers
Se distillent en glaire, et les muscles divers
Servent aux vers goulus d'ordinaire pasture.

Le ventre deschiré cornant de puanteur
Infecte l'air voisin de mauvaise senteur,
Et le né my-rongé difforme le visage ;

Puis, connoissant l'estat de ta fragilité,
Fonde en DIEU seulement, estimant vanité
Tout ce qui ne te rend plus sçavant et plus sage.⁹⁸⁹

Pour commencer notre lecture de ce poème, nous allons évoquer l'une de ses sources d'inspiration. Comme nous l'avons déjà indiqué, l'héritage de la Pléiade est significatif dans l'œuvre de Chassignet. En effet, parmi les sources d'inspiration majeures du *Mespris*, Ronsard et en particulier les *Derniers Vers* tiennent selon notamment Armand Müller une place particulière.⁹⁹⁰ Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne le sonnet en question. Selon Müller, il s'agit ici d'une imitation « servile » puisque les mots choisis par Chassignet dans la première strophe sont repris directement du premier sonnet des *Derniers Vers*, que nous connaissons déjà⁹⁹¹ :

Je n'ay plus que les os, un Schelette je semble,
*Decharné, denervé, demusclé, depoulpé,*⁹⁹²

⁹⁸⁹ Sur la popularité de ce poème, voir notamment Bertrand Degott, « Réception de Chassignet », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, *op.cit.*, p.361 : « Preuve de la fascination-répulsion qu'exercent les images morbides, pour ne pas dire réalistes, la fréquence avec laquelle se trouve cité le sonnet CXXV ».

⁹⁹⁰ Armand Müller, « Introduction », in Jean-Baptiste Chassignet, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, choix de sonnets publié par Armand Müller, Genève, Droz, 1953, p.18.

⁹⁹¹ *Ibid.*

⁹⁹² Nous soulignons.

Jean Rousset n'adhère pas à ce point de vue, puisqu'il voit dans le poème de Chassignet un renforcement du caractère macabre des vers ronsardiens.⁹⁹³ En effet, bien qu'il emprunte certains mots à son devancier Ronsard (« descharné », « desnervé » et « depoulpez ») et reprenne de même l'allitération en « dé » et l'insistance sur le préfixe privatif, Chassignet propose des altérations et fait des ajouts qui modifient la présence du macabre dans le texte, laissant notamment de côté « demusclé » au profit de « desnouez » et renforçant l'effet de l'allitération par la mention des « os découvrir ».⁹⁹⁴ Cette insistance sur le préfixe « dé- » marque la dissociation, la privation et l'arrachement et confirme « cette volonté de dépouiller la réalité de tous ses voiles trompeurs ».⁹⁹⁵ De plus, l'expression « delaissent leur jointure », qui ne figure pas chez Ronsard, met davantage en valeur le dévoilement du corps mort et permet ainsi à Chassignet d'accentuer l'aspect macabre de ces vers, déjà fortement suggéré dans le texte ronsardien.

Dans notre analyse du texte de Ronsard, nous avons signalé que l'ouverture du premier sonnet des *Derniers Vers* est elle-même une imitation d'un sonnet de Pétrarque.⁹⁹⁶ Si nous suivons la « lignée » imitatrice de Pétrarque à Ronsard, puis de Ronsard à Chassignet, il est impossible de ne pas remarquer les changements intéressants qui s'y produisent.⁹⁹⁷ En effet, le renouvellement des vers pétrarquistes effectué par Ronsard⁹⁹⁸ est poursuivi par Chassignet : le portrait n'est plus celui d'un homme âgé et mourant comme chez Pétrarque et Ronsard, mais celui d'un corps déjà mort. Il y a donc une radicalisation de la description : le corps en décomposition n'est plus sujet comme dans le vers de Ronsard, mais objet, symbolisant le destin inévitable de l'homme.⁹⁹⁹ La dimension réaliste du poème suit également un mouvement de crescendo, puisque l'évocation

[...] se charge de réalisme macabre en se faisant plus minutieusement attentive au travail de la décomposition et de la pourriture, en montrant la vie grouillante des vers goulus dans les muscles du cadavre, et en ajoutant aux notations visuelles les notations sensuelles de l'odeur.¹⁰⁰⁰

⁹⁹³ Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, *op.cit.*, p.296, n.114. Voir aussi Gimaret, *op.cit.* :

« Chassignet en renforce le caractère macabre ».

⁹⁹⁴ Peut-être un écho à un autre vers de Ronsard, voir *Hymne de la mort*, « Qui les viendra manger, et que dix mille vers / Rongeront de leurs corps les os tous découvrir » (*O.C.*, éd. de la Pléiade, p.283).

⁹⁹⁵ Crescenzo, *op.cit.*, p.210.

⁹⁹⁶ Il s'agit du sonnet 195 du *Canzoniere*, *Di dí in dí vo cangiando il viso e'l pelo*, dont le vers 10 est le suivant : « in fin ch'i mi disosso, e snervo, e spolpo » (Pétrarque, *Canzoniere*, éd.cit., p.332-333).

⁹⁹⁷ Voir Degott, *op.cit.*, p.362 : « Un même réalisme, c'est vrai, dans une lignée qui remonte au Moyen Age ; et sans doute notre jeune poète prend-il à Ronsard un hémistiche et les italianismes *dépoulté* et *dénervé* ».

⁹⁹⁸ Voir notre chapitre sur Ronsard.

⁹⁹⁹ Voir Leiner, « Das Schauspiel des Todes. Versuch einer literarhistorischen Einordnung zweier Sonnettes des spätem 16. Jahrhunderts (Ronsard – Chassignet) », *op.cit.*, p.214.

¹⁰⁰⁰ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.137.

Chassignet a une leçon à apporter : la visite aux cadavres devient pour lui matière à édification religieuse, leçon qu'il cherche à transmettre à un destinataire particulier – le « Mortel » (v.1). L'héritage de la Pléiade est bien là, mais du sonnet lyrique, « on est passé au sonnet argumentatif, à fonction de persuasion ».¹⁰⁰¹ Le « je » ronsardien, méditant sa propre détérioration physique, a été effacé au profit d'« un cors mangé de vers », révélé sous la « couverture / D'un charnier mortuaire ». La méditation prend davantage d'importance dans les vers de Chassignet et se radicalise notamment à travers un recours répétitif aux images d'horreur : Chassignet prend ainsi le lecteur, « Mortel », par la main et l'emmène jusqu'au tombeau ouvert pour le forcer à regarder son destin hideux face à face.¹⁰⁰²

Ainsi, chez Chassignet, le cadavre décharné n'est plus le simple symbole d'un état futur, mais une réalité présente : la détérioration corporelle introduite par Pétrarque et développée par Ronsard par le biais des mêmes mots, a maintenant atteint son stade final, un stade où les détails macabres sont désormais vus de près et non à distance. La mort se déplace de la prophétie lointaine de Pétrarque au futur immédiat, presque palpable de Ronsard, sans pour autant avoir véritablement eu lieu. Ce n'est que dans le poème de Chassignet, qui s'ouvre lui aussi sur ces mots familiers, qu'elle se révèle finalement dans toute sa brutalité choquante et son réalisme macabre. Malgré le rapport intertextuel explicite entre les trois poèmes, Chassignet se montre plus radical en donnant une image de la mort qui prend possession du corps et le décompose de l'intérieur¹⁰⁰³ : « Là où Ronsard veut émouvoir, Chassignet cherche à nous ébranler ».¹⁰⁰⁴ Chassignet mène le mouvement amorcé par ses prédécesseurs à son terme en détruisant le « voile » toujours sauvegardé par Ronsard et révélant la laideur véritable qui se cache sous la « couverture » du tombeau.

Le changement qui a lieu entre le texte de Ronsard et le texte de Chassignet est perceptible dès la première strophe et demeure sensible tout au long du poème, notamment à travers l'importance attribuée à la présence du corps. Alors que le corps détérioré de Ronsard n'était décrit qu'au premier quatrain, le corps si méticuleusement objectivé par Chassignet domine les trois premières strophes et ce de manière beaucoup plus détaillée : en effet, Chassignet utilise un registre lexical plus vaste que son prédécesseur (« cors », « os », « jointure », « mains », « yeux », « muscles », « ventre », « né », « visage ») et attribue à toutes ces références anatomiques un rôle particulier dans le spectacle. Ce spectacle peuplé de

¹⁰⁰¹ Bellenger, « Entre Renaissance et Baroque : Chassignet héritier de la Pléiade », *op.cit.*, p.17.

¹⁰⁰² Voir Leiner, *op.cit.*, p.214.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p.219.

¹⁰⁰⁴ Degott, *op.cit.*, p.362.

vers¹⁰⁰⁵ met en scène une véritable « mort en mouvement »¹⁰⁰⁶, un corps qui bouge et qui « vit », même dans la mort : « sous le couvercle du tombeau, une autre vie, grouillante et puante, mais la vie tout de même ».¹⁰⁰⁷

En effet, le poète construit, ou plutôt dé-construit le corps de ce texte par l'intermédiaire d'une minutie repoussante pour le lecteur : les mains pourries se détachent du reste du corps (v.5), les yeux se détournent (v.6) et les vers dé-musclent ce qui reste du cadavre (v.7-8). Le corps qui nous est exposé est bien un corps défait, ouvert : l'estomac déchiré empeste l'air (v.9-10) et le nez perforé clôt le portrait de ce corps, non pas intact, mais totalement dé-figuré (v.11). Par ailleurs, le vocabulaire de la vue ainsi que la précision des déictiques (« Icy », « d'autre côté », « à l'envers ») facilitent le processus de visualisation si capital pour Chassignet.¹⁰⁰⁸ Ainsi, il réussit sa tentative : « [to] represent directly and at close quarters the state of the body at death and after, the *gourmandise* of the worms and the evil smell enclosed in the coffin ».¹⁰⁰⁹

Au-delà du parallèle apparent entre le sonnet ronsardien et celui de Chassignet, la description réaliste du corps disjoint qui nous est révélé ici représente une « vision macabre traditionnelle en cette fin de siècle ».¹⁰¹⁰ En effet, il est possible de lire Chassignet à la lumière des poètes de la Passion de l'époque, qui mettent fortement sous les yeux du lecteur les souffrances du Christ et qui eux aussi sont très proches de la méthode des *Exercices Spirituels* de Loyola. Le rapport qu'établit notamment Antoinette Gimaret entre le corps christique charogneux décrit par le poète Jean Auvray et le corps décharné de Chassignet nous paraît à ce titre particulièrement intéressant :

Un homme massacré pendoit sur cette Croix,
Si crasseux, si sanglant, si meurtry, si difforme,
Qu'à peine y pouvoit-on discerner quelque forme,
[...]
Sa peau sanglante estoit cousüe avec les os,
Et son ventre attaché aux vertebres du dos
Sans entrailles sembloi, une espine cruelle
Fichoit ses aiguillons jusques dans sa cervelle.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁵ Voir Leiner, *op.cit.*, p.215, qui emploie précisément le terme «makabre Schauspiel ».

¹⁰⁰⁶ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, op.cit.*, p. 114-117.

¹⁰⁰⁷ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.166.

¹⁰⁰⁸ Voir Roland Guillot, « Un langage à deux versants dans *Le Mespris de la vie et consolation de la mort* de J.-B. Chassignet », in *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 32, juin 1991, p.32 : « ce type de notations aide à la visualisation ».

¹⁰⁰⁹ Cave, *Devotional poetry, op.cit.*, p.156.

¹⁰¹⁰ Pascale Chiron, « Chassignet à la lumière de Jean de la Ceppède », in *Jean-Baptiste Chassignet, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, op.cit.*, p.54.

¹⁰¹¹ Jean Auvray, *La pourmenade de l'âme dévote accompagnant son Sauveur depuis les ruës de Jérusalem jusques au tombeau*, Rouen, David Ferrand, 1633.

Le corps repoussant qui nous est présenté ici a de nombreux points communs avec le « corps mangé de vers » de Chassignet, « qui fait du morbide le ressort d'une leçon méditative propre à la tradition des « vanités » ». ¹⁰¹² Comme il s'agit pour les poètes de la Passion de plonger « le poète et le lecteur au cœur de la réalité la plus tangible de la Passion » ¹⁰¹³, il s'agit ici pour Chassignet d'exhiber la réalité, elle aussi tangible, du corps mort du « Mortel ».

Les critiques sont nombreux à avoir constaté et analysé la sensation de réalisme suscitée par les poèmes de Chassignet, sensation qui produit un effet non négligeable sur le lecteur. Le réalisme dont le texte fait preuve n'est cependant pas un réalisme ordinaire, mais un « réalisme macabre ». ¹⁰¹⁴ On peut même parler d'une « évocation hyperréaliste » ¹⁰¹⁵ : « hyper », parce que le poète va au-delà du réalisme conventionnel, dépassant les limites du corps extérieur, « hyper » aussi parce que violent dans toute son honnêteté brutale. En effet, l'action de dévoilement est ici rendue explicite par l'intermédiaire de la « couverture » relevée, qui expose réellement et non métaphoriquement la vérité du tombeau. ¹⁰¹⁶ À travers un appel aux sens (aussi bien à la vue qu'à l'odorat et au toucher) réitéré, le cadavre en décomposition devient la traduction sensible et donc réaliste et non-allégorique du thème de la vanité.

Les critiques sont nombreux à s'être intéressés à ce poème emblématique et les interprétations ont été diverses. Serait-il par exemple possible de considérer ce sonnet comme un *carpe diem* chrétien ? Selon Yvonne Bellenger, cette dénomination apparemment paradoxale peut être justifiée par la préoccupation commune que le poème partage avec le *carpe diem* dit profane : l'incertitude du lendemain. ¹⁰¹⁷ Elle précise que

[p]our le croyant, la seule vérité est celle qu'il n'atteindra qu'après la mort. L'homme doit donc vivre en se souvenant sans cesse de l'imminence de sa fin – *memento mori* – sans jamais compter sur le lendemain [...]. ¹⁰¹⁸

Alors qu'Yvonne Bellenger voit dans le *carpe diem* chrétien une réinterprétation du motif qui en change radicalement le sens puisqu'il dit « ne cherchons pas au-delà de ce qui nous est donné » et non « profitons-en », nous y voyons plutôt une manière radicale d'insister sur le

¹⁰¹² Voir Gimaret, *op.cit.*

¹⁰¹³ Chiron, *op.cit.*, p.48.

¹⁰¹⁴ Voir Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, op.cit.*, p.137.

¹⁰¹⁵ Guillot, *op.cit.*, p.32.

¹⁰¹⁶ Voir Crescenzo, *op.cit.*, p.209 : « Enfin, l'image terrifiante du « cors mangé de vers » [...] renvoie elle aussi, sur le registre macabre, à cette poésie du dévoilement » (nous soulignons).

¹⁰¹⁷ Bellenger, « Entre Renaissance et Baroque : Chassignet héritier de la Pléiade », *op.cit.*, p.28-29.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p.29.

memento mori : le cadavre pourri dit *carpe diem* avec plus de violence et plus d'efficacité que ne pourra jamais le faire une rose fanée.¹⁰¹⁹

Cette courte étude de textes emblématiques du *Mespris* nous a permis de constater qu'une « horreur fascinée des spectacles macabres »¹⁰²⁰ traverse ce recueil, faisant de la mort la seule véritable présence dans le texte de Chassignet.¹⁰²¹ Quel rapport peut-on établir entre cette fascination et celle qui colore les textes des deux autres poètes du corpus de notre étude ? S'agit-il d'un même macabre ou existe-t-il des différences radicales dans leur emploi ? Selon Gisèle Mathieu-Castellani, Chassignet, « à la différence [...] d'Aubigné, n'est pas un poète de la violence : au lieu du cri, la plainte ».¹⁰²² Plainte, oui, mais plainte toutefois violente, insisterons-nous : en effet, la violence réside en grande partie dans l'ouverture du corps, comme nous l'avons vu lors de notre analyse des *Tragiques*, et cette violence est également omniprésente au sein du *Mespris*.

Comme le remarque notamment Richard Crescenzo,

[I]es sonnets « macabres » [...] jouent sur la soudaineté de l'horrible apparition et sur la multiplication des détails. Le regard ne s'arrête pas, mais court au contraire d'un motif à un autre.¹⁰²³

Ainsi, Chassignet produit une dynamique tout à fait propre au macabre dans ses textes. Au lieu de peindre le portrait d'un gisant apaisé et intact, Chassignet opte pour un mort convulsif dont la décomposition et la défiguration sont des mouvements continus. Mais quel est le but de ces images réalistes ou hyper-réalistes du cadavre ? S'agit-il d'une horreur à fonction purement esthétique ? Certainement pas.¹⁰²⁴ La charogne a une fonction spécifique dans le texte : instruire et émouvoir, dévoiler la vérité et réduire la crainte. Comme le crâne des tableaux de vanités, le corps mort dont le squelette et l'intérieur sont rendus visibles sous la chair attire le lecteur et le force à écouter son message.

Dans son article sur les images du corps dans le *Mespris*, Mathieu-Castellani évoque la « [s]édution du corps ».¹⁰²⁵ Le corps n'est pas seulement séduisant dans sa volupté vivante, mais aussi dans toute sa morbidité cadavérique. En effet, si le lecteur doit être averti *contre* la

¹⁰¹⁹ Voir notre chapitre sur Ronsard.

¹⁰²⁰ Crescenzo, *op.cit.*, p.216.

¹⁰²¹ Voir Chiron, *op.cit.*, p.54.

¹⁰²² Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.114.

¹⁰²³ Crescenzo, *op.cit.*, p.214.

¹⁰²⁴ Lanini, *op.cit.*, p.227: « Malgré leur réalisme, ce ne sont pas les images du cadavre qui sont les premières dans ce discours, c'est bien la visée morale, et religieuse. Le cadavre est un argument, pris pour autre chose que lui-même ». Voir aussi Gimaret, *op.cit.* : « L'image horrifiante n'a donc pas pour but d'immobiliser le lecteur dans une représentation, mais elle ouvre sur une autre voie ».

¹⁰²⁵ Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.108

séduction du plaisir des sens¹⁰²⁶, il reste néanmoins souhaitable de le conduire *vers* la méditation et l'exercice spirituel, notamment à travers l'attrance et la séduction des images macabres.¹⁰²⁷ Notre point de vue diverge en cela de celui de Gisèle Mathieu-Castellani, qui constate que « [l]e discours explicite du *Mespris* entend [...] *convaincre et persuader, et non séduire* ». ¹⁰²⁸ Certes, les textes de Chassignet cherchent avant tout à convaincre et à persuader, mais ce but est-il forcément contraire à la séduction ? Selon nous, le chemin de la persuasion passe par la séduction : en effet, le corps pourri, protagoniste du *Mespris*, permet au poète de forcer son lecteur à voir, sans le détour des euphémismes. La séduction du corps corrompu nous paraît en effet inévitable.

¹⁰²⁶ Voir par ex. « Nous avons beau nous plaire à la joye mondaine, / Humant des voluptez le venimeus gobeau » (CDV, 10-11) ; « En sales voluptez tout le jour vous chomez » (CH, 10).

¹⁰²⁷ Voir Raymond Ortali, *Un poète de la mort. Jean-Baptiste Chassignet*, Genève, Droz, 1968, p.51 : « Pour cet art de la persuasion, il a chosi sans équivoque son principal allié : les images qui frapperont le lecteur, qui tenteront de le convaincre et de le séduire ».

¹⁰²⁸ Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.113 (nous soulignons).

7. Conclusion

Nous avons ouvert chacun de nos trois derniers chapitres sur une récapitulation de nos précédentes découvertes. Il est désormais temps de résumer nos analyses antérieures et d'en tirer une conclusion. Qu'avons-nous appris sur le macabre au cours de cette étude ? Nos « grains de texte » nous ont-ils fourni un champ de recherche satisfaisant ? Notre méthode d'approche nous a-t-elle permis de répondre à la question principale posée au début de notre étude, à savoir : de quoi le macabre est-il le « signe » ?¹⁰²⁹ En effet, le but de notre étude a non seulement été de mettre en évidence un échantillon plus complet des constituants d'une écriture macabre, mais également d'étudier les rôles du macabre dans le texte. Notre position de départ a été de considérer que le macabre baroque, tel qu'il se manifeste dans notre corpus, a une signification autre que la simple « recherche du spectaculaire »¹⁰³⁰, au service d'une exagération quasi-grotesque et tendant au ridicule, caractéristiques du macabre « fin-de-siècle ».¹⁰³¹ Avons-nous réussi à mettre en évidence le rôle protéiforme que peuvent remplir les images macabres ?

Récapitulons l'ensemble de notre approche. Nous avons commencé par résumer l'« histoire du macabre », afin de mieux pouvoir nous rendre compte de sa spécificité à l'époque baroque.¹⁰³² Nous avons ensuite cherché à situer ce macabre dans le contexte particulier du XVI^e siècle, afin de voir comment il s'inscrit dans cette « civilisation » de l'horrible »¹⁰³³ qui constitue les conditions d'écriture de nos trois poètes. Nous avons ainsi consacré tout un chapitre à l'étude de ce contexte, ce qui nous a semblé nécessaire pour mettre en évidence comment la mort, la violence et le corps ouvert imposent leur présence dans la vie, la culture et la sensibilité baroques. À travers cette analyse, nous avons montré que l'esthétique macabre fait fondamentalement partie de cette « imaginaire de violence »¹⁰³⁴ qui marque la période. Cette période est également dominée par une culture du visuel, qui pratique l'ostentation¹⁰³⁵ et cherche ainsi à exposer ce qui était caché. Dans la représentation

¹⁰²⁹ Voir Souiller, *op.cit.*, p.11 : « En définitive, les images de la mort ne sont jamais présentes dans la littérature baroque pour elles-mêmes, mais comme signe ».

¹⁰³⁰ Prungnaud, *op.cit.*, p.156.

¹⁰³¹ Voir *ibid.*, p.165-168. Voir aussi Souiller, *op.cit.*, p.109 : « l'image de la pourriture n'est pas évoquée pour satisfaire à une esthétique morbide ou « décadente », car elle se veut question ».

¹⁰³² Voir Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, op.cit.*, p.90, où il évoque « l'irruption d'une sensibilité nouvelle qui reprend des formes antérieures, les développe dans son climat propre et les adapte à ses fins jusqu'à les rendre neuves ».

¹⁰³³ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression, op.cit.*, p.323.

¹⁰³⁴ Crouzet, *op.cit.*, p.49.

¹⁰³⁵ Buci-Glucksmann, *op.cit.*, p.36.37 : « Et partout, l'ostentation, sa tristesse et son plaisir ».

de la mort, cette insistance se manifeste à travers une volonté de montrer le cadavre et la souffrance physique dans tous ses états.

Cette représentation macabre de la mort, constitue-t-elle une « modernité » ?¹⁰³⁶ Elle fait quoi qu'il en soit écho à un monde également marqué par le macabre. Il nous a donc semblé pertinent de lire les textes de Pierre de Ronsard, d'Agrippa d'Aubigné et de Jean-Baptiste Chassignet à la lumière de cette expérience qui est principalement, nous l'avons vu, une expérience de guerre. Bien que les guerres de religion impriment leur marque sanglante sur plusieurs des textes de notre corpus, et plus particulièrement sur ceux d'Aubigné, nous avons cependant pu mettre en évidence que le macabre véhicule également d'autres expériences, d'autres messages, à savoir le vieillissement, la douleur amoureuse, la vengeance, l'attaque et la vanité. En lisant les textes choisis à travers le prisme du macabre, nous avons cherché à analyser ces messages et à étudier à travers quels mots ces messages sont transmis. Nous avons donc tenté d'esquisser « une topographie – toujours provisoire, toujours partielle »¹⁰³⁷ du macabre baroque et d'établir un panorama sélectif de textes qui puissent illustrer comment cette écriture particulière de la mort et de la souffrance corporelle joue sur toute la gamme d'émotions du lecteur et permet de faire ressortir la « violence du langage » utilisé par nos trois poètes.

Dans notre tentative de comprendre plus profondément le macabre et ses différents rôles, nous avons choisi de commencer par une lecture de textes de Ronsard qui, selon nous, a permis de mettre en évidence la façon dont le macabre change de signification au sein de son œuvre. Bien que certains critiques ronsardiens nous mettent en garde contre une lecture qui attribuerait trop d'importance à une évolution nette de l'écriture de la mort chez Ronsard¹⁰³⁸, nous avons choisi d'interpréter ce changement comme le signe d'une nouvelle expérience, expérience du vieillissement et de la crainte de la mort, qui permet au poète de mettre en scène le corps à travers une imagerie violente et suggestive. Cette imagerie corporelle s'est manifestée non seulement dans ses *Derniers Vers*, mais également dans certaines réécritures effectuées par le poète au seuil de sa mort. Le macabre, lié ici à l'expérience personnelle de la maladie et de la vieillesse, exprime ainsi un malaise profond face à la décrépitude physique et la mort imminente.

Nous avons ensuite procédé à l'étude du *Printemps* d'Aubigné, où nous avons analysé la prédominance des images macabres comme signe d'une double blessure : celle de la guerre

¹⁰³⁶ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.153 : « La mort moderne naît, dit-on, au XVI^e siècle ».

¹⁰³⁷ Cave, *Pré-histoires*, *op.cit.*, p.15.

¹⁰³⁸ Voir notamment Quainton, *op.cit.*, p. 131 : « Neither is it wise to look for a clear-cut and convenient evolution of attitude in Ronsard's work, for what will be found is a rich mosaic of different visions of death ».

et celle de la déception amoureuse. Cette dernière expérience a été pour nous la plus intéressante et nous avons cherché à lire les descriptions de souffrance amoureuse mises en scène dans ce recueil comme des radicalisations violentes de *topoi* pétrarquistes. Il nous a semblé particulièrement pertinent d'étudier le motif du cœur mis à nu, jouant sur la séparation métaphorique du cœur et du corps, puisque ce motif introduit la réécriture macabre. Ce *topos* transformé en réalité prend en effet une dimension plus sanglante et violente chez Aubigné, lorsqu'il parvient, en insistant sur les détails physiques et sur le caractère corporel de la douleur, à créer une véritable chute du niveau métaphorique au niveau littéral. Par ailleurs, le recours au macabre dans *Le Printemps* permet au poète de mettre en relief la perversité de la relation amoureuse qu'il décrit, traçant efficacement un parallèle continu entre celle-ci et l'acte du sacrifice.

Avant d'aborder *Les Tragiques*, nous avons cherché à repérer les marques de continuité entre ce poème tragique et le recueil amoureux du *Printemps*. Ces points de convergence apparaissent surtout dans l'utilisation d'un même registre d'images, caractérisé par « la violence et l'horreur, une même volonté de forcer, de contraindre, par tous les moyens, la réalité à se révéler, à se découvrir ». ¹⁰³⁹ L'écriture macabre, qui permet à cette révélation à la fois violente et horrible d'avoir lieu, peut donc articuler une souffrance qui se veut soit personnelle (*Le Printemps*), soit collective (*Les Tragiques*). Dans ce dernier poème, le macabre prend cependant une place plus importante qu'auparavant, notamment parce que toute l'œuvre est construite autour de l'image d'un corps physique et social malade, souffrant, mourant ou mort. Cette représentation du corps participe d'une « polémique macabre » qui domine le texte et constitue l'arme ultime d'Aubigné dans son attaque contre les catholiques, attaque menée au nom de tous ses coreligionnaires.

Aubigné est un poète qui trouve « dans le décadent, le pourri, l'horrible, les sources de sa poésie ». ¹⁰⁴⁰ Comme il l'écrit lui-même, *Les Tragiques* sont « né[s] dans le tombeau » ¹⁰⁴¹, et le corps textuel qui est le fruit d'une telle naissance ne peut être qu'un corps macabre. L'environnement de ce corps est également fortement teinté par ces conditions d'écriture, et le paysage du poème tragique se traduit désormais en une scène apocalyptique où les mères deviennent cannibales, les tyrans loups et où l'eau se transforme en sang. Le macabre se montre ici comme un outil très polyvalent, voir paradoxal, puisqu'il peut être mis au service de la construction d'un récit du conflit qui se veut véridique, comme du portrait d'un monde à

¹⁰³⁹ Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française, op.cit.*, p.336.

¹⁰⁴⁰ Gray, *op.cit.*, p.341.

¹⁰⁴¹ *L'auteur à son livre, v.2.*

l'envers. Paradoxe apparent – mais peut-être s'agit-il d'une seule et même histoire : celle de la guerre.

Ce cri de vengeance et cet exercice de mémoire qui hurle « n'oubliez pas ! » dans *Les Tragiques* sont donc véhiculés par les images macabres. Chez Chassignet, le dernier poète de notre corpus, le message convoqué par le macabre est tout autre : il s'agit d'affirmer à travers lui la vanité de la vie et le mépris du corps. *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* s'inscrit en effet dans la tradition des méditations religieuses sur la vanité de la vie ainsi que dans le droit fil des *Exercices spirituels* ignatiens, qui confèrent une attention particulière aux cinq sens. Dans *Le Mespris*, cet héritage se traduit par une insistance sur la visualisation de la mort et par la mise en scène d'un corps odieux, malade, cadavre – un corps macabre, méprisable. En terminant nos lectures avec Chassignet, nous avons accompli le mouvement de dévoilement entrepris par la lecture de Ronsard ; ces derniers textes étudiés constituent en effet la représentation la plus radicale du corps mort et, donc, du macabre.¹⁰⁴²

Dans notre introduction, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle le macabre serait une figuration directe non seulement de la mort, mais également d'autres expériences douloureuses, violentes et corporelles. Les lectures dont nous venons de retracer le cheminement nous ont permis de mettre en évidence ces différentes figurations et de placer le macabre dans d'autres contextes que celui de la mort à strictement parler. Bien que le macabre soit toujours plus ou moins intimement lié à la mort, ce n'est pas forcément cette dernière qu'il est sensé figurer en premier lieu. Les textes de notre corpus nous ont montré que le macabre permet également d'autres figurations, mettant ainsi en scène le corps ouvert, sanglant, démembré pour exprimer l'expérience du vieillissement, de la perte amoureuse, de la haine, du désespoir, de l'attaque, de la vanité de la vie et du corps humain.

Ces expériences et ces messages, tous différents, sont donc exprimés par le biais d'un langage fondamentalement corporel et explicitement violent. Dans le chapitre liminaire de cette étude, nous avons constaté que le macabre était défini comme ce « qui a pour objet les squelettes, les ossements, les cadavres » et nous avons exprimé l'ambition d'en donner une définition plus exhaustive et plus précise. Avons-nous mené à bien ce projet ? Reprenons tout d'abord les définitions des dictionnaires qui convoquent ces squelettes, ces ossements, ces cadavres. Que représentent ces éléments ? Nous y voyons les représentants d'« une infrastructure qui prend en charge la déconstruction de l'image du corps » ; en effet, dans le

¹⁰⁴² Voir Leiner, *op.cit.*, p.219 : « Chassignet enthüllt das Makabre schonungslos, stellt es ganz bewußt in grellen Farben dar ».

macabre, « [l']objet de l'observation est un corps morcelé, divisé, où chaque élément perd sa relation aux autres ». ¹⁰⁴³ Cette « déconstruction » corporelle engendre un geste encore plus violent, celui de l'ouverture du corps, placée selon nous au cœur de l'écriture macabre, fortement marquée par « une volonté têtue de forcer la réalité à se découvrir » en fouillant au plus profond du corps. ¹⁰⁴⁴

À l'intérieur de ce corps ouvert, tout un monde macabre se dévoile, peuplé de cœurs brisés, d'entrailles, de vers, de pus, d'infection – et de sang. En effet, le sang, doué d'un double symbolisme ¹⁰⁴⁵, s'est propagé sur nos textes en les teintant d'un rouge cramoisi, évoquant avec « puissance des images de souffrance et de mort ». ¹⁰⁴⁶ Cette image agressive, capable de susciter des émotions fortes et diverses chez le lecteur, a ainsi prouvé qu'elle appartient de plein droit au registre macabre. ¹⁰⁴⁷ Ensemble, ces images physiologiques, associées aux mentions sensorielles qui suscitent le dégoût – comme la puanteur – donnent à voir une véritable ostentation du corps mort. ¹⁰⁴⁸ Ce cadavre, lorsque figuré par les images macabres, devient plus mort que mort : il souffre en mourant, il vit dans la mort – c'est un cadavre « en mouvement ». ¹⁰⁴⁹ Ainsi, le corps macabre demande une attention particulière de la part du lecteur et détermine la mise en scène de tout le texte en donnant un point d'exclamation au message véhiculé. En effet, le corps convulsé, le martyr torturé et l'amant sanglant semblent tous faire signe au lecteur avec la même puissance et la même violence. Le corps macabre convoque ainsi l'attention du lecteur et le garde captif.

Le macabre représente donc le corps mort et souffrant à tous ses stades et son écriture se doit par conséquence d'être une écriture du corps. Le corps macabre devient ainsi un corps parlant, éloquent ¹⁰⁵⁰, qui, grâce à son expression violente, cherche à provoquer une réaction, elle aussi corporelle. ¹⁰⁵¹ Ainsi, les « violences du corps » évoquées dans le titre de cette étude ne désignent pas seulement les violences infligées au corps et vécues par lui ainsi que l'écriture puissante de cette expérience, mais renvoient aussi aux réactions également

¹⁰⁴³ Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, op.cit., p.133.

¹⁰⁴⁴ Mathieu-Castellani, « La scène judiciaire dans *Les Tragiques* », op.cit., p.96.

¹⁰⁴⁵ Marc Carnel, *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004, p.469 : « le sang est investi d'un statut éminemment ambivalent ; symbole de vie quand il coule dans le corps, il devient signe de mort lorsqu'il se répand ».

¹⁰⁴⁶ Jean-Paul Roux, *Le sang : mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988, p.29.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p.28-29 : « Le sang attire comme un vertige. [...] Le sang repousse. [...] Le sang répugne [...] ».

¹⁰⁴⁸ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, op.cit., p.325 : « Ainsi, la multiplication des images physiologiques [...] n'est plus qu'une ostentation de la mort ».

¹⁰⁴⁹ Voir Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p.114-117. Voir aussi p. 111 : « multipliant les signes de la décomposition comme si le mort n'était jamais assez mort ».

¹⁰⁵⁰ Fanlo/Le Flanchec, op.cit., p.124 : « Dans ces gestes, le corps est le langage lui-même ».

¹⁰⁵¹ Lestringant, *Lumière des martyrs*, op.cit., p.150 : « Ce théâtre écrit en lettres de sang fait appel au corps plutôt qu'à l'esprit ».

violentes que ce corps, devenu désormais macabre, suscite. En effet, la description minutieuse d'un corps en agonie, d'une mort violente ou d'un processus de putréfaction provoque de fortes réactions, soit de dégoût ou de répulsion, soit de fascination et de plaisir morbide.¹⁰⁵² Quelle que soit la réaction qu'il provoque, le macabre ne peut donc laisser le lecteur indifférent – voilà sa plus grande force.

De nombreux critiques ont insisté sur cette capacité, comme Rafael Mandressi dans son ouvrage sur l'anatomie, où il remarque que ni la mort, ni la matière cadavérique, produit de son action, ne peuvent laisser indifférent : ainsi, comme les spectateurs des dissections publiques, les lecteurs des textes de notre corpus sont laissés « avides, admiratifs et troublés ».¹⁰⁵³ Robert Muchembled, en évoquant les supplices, met en avant l'énorme charge émotionnelle de ce type de rites violents :

L'émotion naît de l'excès d'acharnement sur les corps coupables, puis elle persiste grâce à l'exposition des cadavres ou des restes humains [...].¹⁰⁵⁴

Le spectacle macabre, qu'il soit réel, iconographique ou littéraire, semble donc capable de susciter des émotions fortes chez son spectateur. Les lecteurs des *Tragiques* ont en effet été nombreux à mettre en avant le pouvoir expressif d'un texte qui présente une « peinture qui ne peut être indifférente ».¹⁰⁵⁵ Comme le remarque notamment Marie-Madeleine Fragonard, « [l]'émotion nous frappe » dans *Les Tragiques*, une émotion qui est « préparée par toute la stylistique ».¹⁰⁵⁶ Nous avons vu que le style albinéen est construit autour d'images sanglantes¹⁰⁵⁷, porteuses d'« une force émotionnelle en quelque sorte spontanée, purement instinctive, [...] à laquelle nul sans doute n'échappe ».¹⁰⁵⁸

Ces spectacles macabres et expressifs de la mort et du corps souffrant s'opposent à leur mise en scène allégorique, métaphorique ou euphémistique. L'euphémisme, « expression atténuée d'une notion dont l'expression *directe* aurait quelque chose de déplaisant, de choquant »¹⁰⁵⁹, constitue en effet le contraire du macabre, *figuration directe*, qui insiste justement sur la dimension déplaisante et choquante de la mort et de la souffrance. Nous

¹⁰⁵² Voir notamment Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p.63 : « Ces matières mouvantes, fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux, où la vie fermente, ces matières où grouillent les œufs, les germes et les vers sont à l'origine de ces réactions décisives que nous nommons *nausée, écoeurement, dégoût* ».

¹⁰⁵³ Mandressi, *op.cit.*, p.170-171.

¹⁰⁵⁴ Muchembled, *op.cit.*, p.119.

¹⁰⁵⁵ Dauphiné, *op.cit.*, p.58.

¹⁰⁵⁶ Fragonard, « Les « chemins enlancez » des « Tragiques » », *op.cit.*, p.671-672.

¹⁰⁵⁷ Voir Dauphiné, *op.cit.*, p.66 : « [...] d'Aubigné a construit le temple des *Tragiques*, mausolée aux murs ornés de tableaux sanglants qui ne peuvent laisser insensible la conscience humaine ».

¹⁰⁵⁸ Roux, *op.cit.*, 1988, p.29.

¹⁰⁵⁹ *Le Nouveau petit Robert* (nous soulignons). Voir aussi Pougeoise, *op.cit.*, p.127 : « L'euphémisme est un procédé d'atténuation qui consiste à éviter d'énoncer des idées ou des notions désagréables ou déplaisantes ».

l'avons vu dans notre analyse de Ronsard, la représentation euphémistique du trépas passe légèrement auprès du lecteur, le laissant « à peine troubl[é] ». ¹⁰⁶⁰ Il en est tout autrement pour la représentation macabre de la mort, qui prend possession du lecteur en faisant appel à ses sentiments les plus profonds, lui rappelant sa propre mortalité. ¹⁰⁶¹ C'est en effet à travers le macabre que les lecteurs découvrent leur destin physique : « Une stupeur angoissée attache leurs regards aux cadavres, en même temps qu'une insurmontable curiosité. Car ces objets qui leur font horreur, ce sont eux demain ». ¹⁰⁶²

De par son pouvoir expressif, l'écriture macabre devient une véritable *nécessité* pour qui recherche une représentation de la mort et de la souffrance qui puisse traduire leur caractère violent et corporel et transmettre cette expérience directement au lecteur. Cette nécessité tient au fait que le macabre parle un langage d'une tout autre efficacité que ne le peuvent les images atténuées du vieillissement, de la souffrance amoureuse, de la guerre ou de la vanité. Le macabre appartient ainsi fondamentalement à « l'appareil rhétorique d'une parole qui se veut efficace ». ¹⁰⁶³ Comme le remarque notamment Marie-Madeleine Fragonard, il y a dans la chair morte et décomposée un « dynamisme indéniable » qui fait de l'exhibition des cadavres « l'image la plus frappante ». ¹⁰⁶⁴ Le macabre permet en effet d'insister sur « l'horreur matérielle » ¹⁰⁶⁵, à savoir la dimension concrète des images de la mort et de la souffrance corporelle, qui deviennent ainsi plus saisissantes et créent un choc poétique, particulièrement sensible dans les textes d'Aubigné. ¹⁰⁶⁶

L'efficacité du macabre réside également dans son caractère paradoxal : en effet, le destin du cadavre suscite à la fois le dégoût et l'attrance, la curiosité et l'effroi. ¹⁰⁶⁷ L'esthétique macabre devient donc un moyen rhétorique de séduction :

¹⁰⁶⁰ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op.cit.*, p.94.

¹⁰⁶¹ Voir Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.509 : « Le macabre participe de cet ensemble de figures qui représentent bien plus les sentiments du vivant que le sens chrétien du corps mort ».

¹⁰⁶² Christine Martineau-Génieys, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Honoré Champion, 1978, p.81.

¹⁰⁶³ Mathieu-Castellani, « Les images du corps dans *Le Mespris* », *op.cit.*, p.113. Voir aussi Kenz, « *Le corpus dolens* dans les stratégies de propagande, au temps des guerres de Religion », *op.cit.*, p.290 : « [le] culte du corps mort [...] rend efficace la propagande politique ».

¹⁰⁶⁴ Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, *op.cit.*, p.325.

¹⁰⁶⁵ Lebègue, *Etudes sur le théâtre français*, *op.cit.*, p.354.

¹⁰⁶⁶ Voir aussi Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, *op.cit.*, p.673 : « les images prennent chez lui [Aubigné] un caractère concret, visant l'efficacité ». Voir aussi Dauphiné, *op.cit.*, p.60. « l'imagination du poète enfante des images fulgurantes d'une puissance suggestive remarquable ».

¹⁰⁶⁷ Voir notamment Mandressi, *op.cit.*, p.170 : « Le cadavre est un objet inquiétant, qui communique à la discipline qui l'explore un statut culturel singulier, fait de mystère, d'effroi et de fascination. [...] Fendre les tissus inertes et y fouiller est un geste grave ».

la curiosité à l'égard de la mort, le goût du morbide, l'attrait pour les thèmes érotico-obscènes de la charogne, la répulsion devant la chair pourrissante, mal odorante, disent le pouvoir de séduction de cette mort mise à nu.¹⁰⁶⁸

Ainsi, l'ouverture du tombeau, l'ostentation du cadavre, la description minutieuse de la charogne ne sont pas uniquement les véhicules efficaces d'un message, porteurs d'une leçon morale ou d'un puissant exercice de mémoire, « mais l'expression d'un amour passionné du corps, d'une attirance pour la vie charnelle ».¹⁰⁶⁹

Cette multiplicité d'émotions engendrées par le macabre confirme à nouveau l'impossibilité de rester insensible à ses images. Nous avons ouvert cette étude en affirmant notre fascination pour le macabre, fascination que nous avons supposée partagée, et que nous avons cherchée à expliquer et à illustrer au long de ces pages. À travers nos lectures choisies, nous avons présenté un échantillon de textes, à la fois varié *et* cohérent puisqu'uni par une même énergie violente, qui nous a permis de mettre en évidence les différents rôles du macabre, sans que nous ayons pour autant pu les aborder tous. En effet, ces « violences du corps » exprimées par les images macabres sont bien multiples, se limitant point à la figuration d'une seule expérience, celle de la mort, mais se faisant également témoin d'autres expériences de douleur physique.

Reprenons pour finir la définition de Claude Blum que nous avons prise comme point de départ de notre argumentation : après avoir affirmé que « [l]e macabre est une figuration directe de la mort », Blum précise ce qu'il entend par là : « (celle qui utilise la pourriture, la vermine, les odeurs, des parties du squelette pour « figurer » la mort) ». ¹⁰⁷⁰ Comme la présente étude nous a permis de le constater, cette figuration directe ne peut pas se limiter aux éléments énumérés dans la parenthèse de Blum, mais joue également sur bien d'autres cordes. Ces cordes violentes de la représentation macabre de la mort et du corps souffrant semblent créer un dialogue direct avec le lecteur qui permet à l'auteur de laisser une empreinte ineffaçable dans sa conscience. Ainsi, lorsqu'Aubigné affirme qu'il « Peindra de vers ton corps, de mes vers ta memoire » (VI, 866), il évoque une écriture mémorielle dont le caractère inoubliable est, selon nous, inhérent au macabre.

¹⁰⁶⁸ Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, *op.cit.*, p.154.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p.157. Voir aussi Poletto, *op.cit.*, p.93 : « Le déchirement du corps fascine, séduit à travers l'horreur et le réalisme ».

¹⁰⁷⁰ Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, *op.cit.*, p.30.

Bibliographie des ouvrages cités et consultés

I. Sources primaires

Aubigné, Agrippa d', *Histoire universelle*, éd. André Thierry, Genève, Droz, 1981.

Aubigné, Agrippa d', *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane*, tome I, avec une introduction de Bernard Gagnebin, Genève, Droz, 1948.

Aubigné, Agrippa d', *Le Printemps. Stances et Odes*, tome II, avec une introduction de Fernand Desonay, Genève, Droz, 1952.

Aubigné, Agrippa d', *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, édition commentée par Henri Weber, Paris, PUF, 1960.

Aubigné, Agrippa d', *Les Tragiques*, édition critique établie et annotée par Jean-Raymond Fanlo, Paris, Honoré Champion, 1995.

Aubigné, Agrippa d', *Œuvres*, texte établi par Henri Weber et annoté par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

Aubigné, Agrippa d', *Œuvres lyriques*, Paris, Editions d'art Lucien Mazenod, 1963.

Aubigné, Agrippa d', *Sa vie à ses enfants*, édition critique préparée par Gilbert Schrenck, Paris, Librairie Nizet, 1986.

Chassignet, Jean-Baptiste, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition critique d'après l'original de 1594 publiée par Hans-Joachim Lope, Genève, Droz, 1967.

Chassignet, Jean-Baptiste, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, choix de sonnets publié par Armand Müller, Genève, Droz, 1953.

Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition critique par Paul Laumonier, révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967.

Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Gustave Cohen, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

Ronsard, Pierre de, *Discours. Derniers vers*, chronologie, introduction, notes et glossaire par Yvonne Bellenger, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

II. Études sur Ronsard, Aubigné et Chassignet

a) Sur Pierre de Ronsard :

Bensimon, Marc, « Ronsard et la mort », in *The Modern Language Review*, Cambridge, Cambridge University Press, n° LVII, 1962.

Carnel, Marc, *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004.

Genre, André, *L'esthétique de Ronsard*, Paris, SEDES, 1997.

Hanks, Joyce Main, *Ronsard and the Biblical Tradition*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1982.

Joukovsky, Françoise, « Ronsard et le mythe de la jeune morte », in *Ronsard en son IV^e centenaire. L'art de poésie*, Actes du Colloque international « Pierre de Ronsard », Paris-Tours, septembre 1985, publiés par Yvonne Bellenger, Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Genève, Droz, 1989.

Langer, Ulrich, *Invention, Death and Self-definitions in the poetry of Pierre de Ronsard*, Saratoga, Anma Libri, 1986.

Laumonier, Paul, *Ronsard, poète lyrique. Étude historique et littéraire* [1932], Genève, Slatkine reprints, 1972.

Leiner, Wolfgang, « Das Schauspiel des Todes. Versuch einer literarhistorischen Einordnung zweier Sonnettes des späten 16. Jahrhunderts (Ronsard – Chassignet) », in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Band LXXXIV, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1974.

Levi, A.H.T., « The role of neoplatonism in Ronsard's poetic imagination », in *Ronsard the poet*, éd. Terence Cave, London, Methuen & Co, 1973.

McFarlane, I.D., « Aspects of Ronsard's poetic vision », in *Ronsard the poet*, éd. Terence Cave, London, Methuen & Co, 1973.

Mourgues, Odette de, « Ronsard's later poetry », in *Ronsard the poet*, éd. Terence Cave, London, Methuen & Co, 1973.

Quainton, Malcolm, *Ronsard's Ordered Chaos: Visions of Flux and Stability in the Poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester, Manchester University Press, 1980.

Smith, Malcolm C., « The hidden meaning of Ronsard's *Hymne de l'Hyver* », in *Renaissance Studies in honor of Isidore Silver. Essays on French Renaissance Literature*, Lexington, Kentucky Romance Quarterly, Volume XXI, Supplement n° 2, 1974.

Terreaux, Louis, *Ronsard correcteur de ses œuvres*, Genève, Droz, 1968.

Weber, Henri, « Autour du dernier sonnet de Ronsard : de la vieillesse à la mort, du cygne au signe », in *Renaissance Studies in honor of Isidore Silver. Essays on French Renaissance Literature, Kentucky Romance Quarterly*, Volume XXI, Supplement n° 2, 1974.

Whitney, Mark S., « Choice and ambiguity in Ronsard's *Derniers Vers* », in *Romance Notes*, Volume XIII, n° 1, Chapel Hill, University of North Carolina, Publications of the Department of Romance languages, 1971.

b) Sur *Le Printemps d'Agrippa d'Aubigné* :

Balsamo, Jean, « « Nous l'avons tous admiré et imité : non sans causes ». Pétrarque en France à la Renaissance : un livre, un modèle, un mythe », in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004.

Drost, Wolfgang, « Petrarchismo e realismo nella poesia di d'Aubigné giovane », in *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol.15, Sansoni, Firenze, 1962.

Eichel-Lojkine, Patricia, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

Fanlo, Jean-Raymond, « « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate, ou les deux visages du *Printemps d'Agrippa d'Aubigné* », in *Albineana* 14, Cahiers d'Aubigné, Actes du colloque « Le Mythe de Diane en France au XVI^e siècle », réunis par Jean-Raymond Fanlo et Marie-Dominique Legrand, Paris, Honoré Champion, 2002.

Ferrer, Véronique, « *Le Printemps d'Agrippa d'Aubigné* ou les épreuves du pétrarquisme », in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004.

Genre, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996.

Gray, Floyd, « D'Aubigné et l'Eros martial », in *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, tome I, Paris, Klincksieck, 1993.

Gusai, Grâce, « La figure de la femme-pierre dans *Le Printemps d'Agrippa d'Aubigné* », in *Albineana* 7, Cahiers d'Aubigné, Paris, Honoré Champion, 1996.

Jeanneret, Michel, « Les styles d'Agrippa d'Aubigné », in *Studi francesi*, n° 32, Torino, Società Editrice Internazionale, 1967.

Lazard, Madeleine, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Fayard, 1998.

Legrand, Marie-Dominique, « Notes de travail sur *Le Printemps d'Agrippa d'Aubigné* : Une lecture thématique », in *Albineana* 5, Cahiers d'Aubigné, publiés par l'Association des Amis d'Agrippa d'Aubigné, Niort, 1993.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « La figure mythique de Diane dans « L'Hécatombe » d'Aubigné », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Collin, jan.-fév., n° 1, 1978.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « Le nombre et la lettre. Pour une lecture du sonnet XCVI de *L'Hécatombe* à Diane d'Aubigné », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 179, 1980.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », in *Renaissance and Reformation* Vol.XXIII, n° 1, Toronto, 1987.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Agrippa d'Aubigné. Le corps de Jézabel*, Paris, PUF, 1991.

Perry, Kathleen A., « A Re-evaluation of Agrippa d'Aubigné's *Printemps*: youthful love or mature theology? », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LI, 1989.

Rouget, François, « L'Éros et la démesure : la poétique des Odes et des Stances dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », in *Albineana* 8, Cahiers d'Aubigné, publiés par l'Association des Amis d'Agrippa d'Aubigné, Niort, 1997.

Weber, Henri, « Transformations des thèmes pétrarquistes dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », in *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951.

c) Sur *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné

Banderier, Gilles, « *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et leurs modèles : quelques hypothèses », in *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du colloque international du Centre de recherche sur la transmission des modèles littéraires et esthétiques de l'Université de Reims, études réunies par Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002.

Bailbé, André, *Agrippa d'Aubigné, poète des Tragiques*, Caen, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Caen, 1968.

Buffum, Imbrie, *Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques. A study of the baroque style in poetry*, New Haven, Yale University Press, 1951.

Cameron, Keith, *A Concordance to Agrippa d'Aubigné : " Les Tragiques "*, Exeter, University of Exeter, 1982.

Céard, Jean, « Le thème du « monde à l'envers » dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », in *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Colloque international, Tours, 17-19 novembre 1977, organisé par le Groupe de recherche Civilisation et Renaissance de l'Université François Rabelais, Paris, J.Vrin, 1979.

Céard, Jean, « Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné », in *Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento ; Studi di letteratura francese*, 18, Firenze, L.S.Olschki, 1990.

Dauphiné, James, « Le sang dans *Les Tragiques* », in *Europe*, n° 563, *Europe*, Revue Littéraire Mensuelle, Éditeurs Français Réunis, 1976.

Dubois, Claude-Gilbert, « Les images de parenté dans *Les Tragiques* », in *Europe*, n° 563, *Europe*, Revue Littéraire Mensuelle, Éditeurs Français Réunis, 1976.

Fanlo, Jean Raymond, *Tracés, Ruptures. La composition instable des Tragiques*, Paris, Champion, 1990.

Fanlo, Jean Raymond et Le Flanchec, Vân Dung, *Les Tragiques. Vengeances et Jugement (livres VI et VII) d'Agrippa d'Aubigné*, Atlante, Paris, 2003.

Forsyth, Elliott, *Concordance des "Tragiques" d'Agrippa d'Aubigné*, Melbourne, La Trobe University - Department of French, 1984.

Fragonard, Marie-Madeleine, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1991.

Fragonard, Marie-Madeleine, « Les « chemins enlaccés » des « Tragiques » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Collin, n° 4, 1992.

Fragonard, Marie-Madeleine, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Champion, 2004.

Jeanneret, Michel, « *Les Tragiques* : mimesis et intertexte », in *Le signe et le texte. Etudes sur l'écriture au XVI^e siècle en France*, Lexington, French Forum, 1990.

Lestringant, Frank, *Agrippa d'Aubigné. Les Tragiques*, Paris, PUF, 1986.

Lestringant, Frank, « L'œil de Scipion. Point de vue et style dans *Les Tragiques* », in *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, études réunies par Marie-Madeleine Fragonard et Madeleine Lazard, Paris, Champion, 1990.

Lestringant, Frank, « Agrippa d'Aubigné, fils de Ronsard : autour de l'Ode XIII du Printemps », in *Studi Francesi*, vol.109, anno XXXVII, 1993.

Lestringant, Frank, « Le martyr mot à mot : Les trois martyrs huguenots du Brésil (1558), de Jean Crespin à d'Aubigné », in *THR* n° CCLXXII, Genève, Droz, 1993.

Lestringant, Frank, « Le mugissement sous les mots ou le brame des *Tragiques* », in *Poétique d'Aubigné*, actes du colloque de Genève, mai 1996, éd. Olivier Pot, Genève, Droz, 1999.

Lestringant, Frank, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyr au siècle des réformés*, Paris, Champion, 2004.

Lestringant, Frank, Fragonard, Marie-Madeleine et Schrenck, Gilbert, *La Justice des Princes. Commentaires des "Tragiques", livres II et III*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1990.

Langer, Ulrich, *Rhétorique et intersubjectivité. Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris, Seattle, Tübingen, 1983.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « La scène judiciaire dans *Les Tragiques* », in *Cahiers Textuel* n° 9, 1990.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « Violences d'Aubigné », in *Poétique d'Aubigné*, actes du colloque de Genève, mai 1996, éd. Olivier Pot, Genève, Droz, 1999.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « L'écriture de l'histoire dans *Les Tragiques* », in *Cahiers Textuel* n° 27, *Agrippa d'Aubigné – Les Tragiques (Livres VI et VII)*, Actes de la journée d'étude du 7 novembre 2003, textes réunis par Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2004.

McFarlane, I.D., « Langage et vérité dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », in *Langage et vérité*, études offertes à Jean-Claude Margolin, éd. par Jean Céard, Genève, Droz, 1993.

Moreau, Hélène, « Avatars d'une grande figure : l'allégorie de la mère patrie chez Ronsard et Agrippa d'Aubigné », in *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, Honoré Champion, 2004.

Prat, Marie-Hélène, « Le discours de l'analogie dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique », in *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, études réunies par Marie-Madeleine Fragonard et Madeleine Lazard. Paris, Champion, 1990.

Prat, Marie-Hélène, *Les mots du corps. Un imaginaire lexical dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1996.

Regosin, Richard L., *The poetry of inspiration – Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970.

Sauerwein, Henry A., *A. d'Aubigné's Les Tragiques: A Study in Structure and Poetic Method*, Baltimore, John Hopkins Press, 1953.

Schrenk, Gilbert, « Agrippa d'Aubigné et la vérité dans le livre II des *Tragiques* », in *Cahiers Textuel* n° 9, *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Actes de la journée d'étude Agrippa d'Aubigné, 9 novembre 1990, réunis et présentés par Françoise Charpentier, Université de Paris VII, 1991.

Soulié, Marguerite, *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Klincksieck, 1977.

Soulié, Marguerite, « Les citations textuelles des *Psaumes* et des *Prophètes* dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », in *Poétique d'Aubigné*, Actes du colloque de Genève, mai 1996, éd. Olivier Pot, Genève, Droz, 1999.

Takahashi, Kaoru, *Concordances des Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Tokyo, Librairie-Éditions France Tosho, 1982.

Ternaux, Jean-Claude, « La « parlante peinture » dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (Livre V, *Les Fers*) », in *Lettere e arti nel Rinascimento*, Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998), Firenze, Franco Cesati Editori, 2000.

Thierry, André, « L'homme de guerre dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », in *L'homme de guerre au XVI^e siècle*, Actes du colloque de l'Association RHR, Cannes, 1989, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1992.

Tournon, André, « Le cinquième sceau. Les tableaux des *Fers* et la perspective apocalyptique dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984.

Weber, Henri, « *Les Tragiques* : conflit social et genèse poétique », in *Europe*, n° 563, Revue Littéraire Mensuelle, Éditeurs Français Réunis, 1976.

d) Sur Chassignet :

Banderier, Gilles, « Le bestiaire et l'herbier », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Bellenger, Yvonne, « Entre Renaissance et Baroque : Chassignet héritier de la Pléiade », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Chiron, Pascale, « Chassignet à la lumière de Jean de la Ceppède », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Clément, Michèle, « Chassignet et saint Augustin : A l'exemple du sage roitelet », in *R.H.R.*, n° 39, décembre 1994.

Crescenzo, Richard, « L'expérience du regard dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Degott, Bertrand, « Réception de Chassignet », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Denis, Philippe, « La réforme et l'usage spirituel des cinq sens », in *Le corps à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours, 1987, sous la direction de Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

Gimaret, Antoinette, *Extraordinaire et ordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant. 1580-1650*, thèse soutenue en décembre 2004 sous la direction de Jackie Pigeaud, à paraître prochainement chez Champion.

Guillot, Roland, « Un langage à deux versants dans *Le Mespris de la vie et consolation de la mort* de J.-B. Chassignet », in *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 32, juin 1991.

Mastroianni, Michele, *J.-B. Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del Mepris de la vie et consolation contre la mort*, Paris, Champion, 1998.

Mastroianni, Michele, « L'iconographie des ruines dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « Les images du corps dans *Le Mespris* », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

McCall Probes, Christine, « L'entrelacement des sens et de la nature chez Jean-Baptiste Chassignet », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

McGowan, Margaret, « Prose Inspiration for Poetry : J.B. Chassignet », in *The French and its Heritage*, essays presented to Alan M. Boase, London, Methuen, 1968.

Müller, Armand, *Un poète religieux du XVI^e siècle : Jean-Baptiste Chassignet*, Paris, R.Foulon, 1951.

Ortali, Raymond, *Un poète de la mort : Jean-Baptiste Chassignet*, Genève, Droz, 1968.

Scott, Brendan, « La valorisation du corps dans les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola », in *Le corps au XVII^e siècle*, Actes du premier colloque conjointement organisé par la North American society for seventeenth-century French literature et le Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, University of California, Santa Barbara, 17-19 mars 1994, éd. par Ronald W. Tobin, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1995.

Spica, Anne-Elisabeth, « La rhétorique de l'image dans *Le Mespris de la vie* de Chassignet », in *Jean-Baptiste Chassignet*, Actes du colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon (4, 5 et 6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

III. Études sur le corps, la mort et le macabre

Archambault, Paul, « The analogy of the "body" in Renaissance political literature », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, Droz, 1967.

Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Ariès, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

Biet, Christian, « Introduction », in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, 2006.

Blum, Claude, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Tome I et II, Paris, Champion, 1989.

Blum, Claude, « Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance », in *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXX^e colloque de Tours, sous la direction de Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

Bouteille, Charlotte, *La représentation des corps politiques dans la tragédie politique d'actualité en France 1575-1617*, Mémoire de DEA d'Études Théâtrales, sous la direction de Christian Biet, Université Paris X-Nanterre, 2004.

Chastel, André, « Le baroque et la mort », in *Fables, Formes, Figures* [1978], Paris, Flammarion, 2000.

Crouzet, Denis, « Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion », in *Le corps à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours, 1987, sous la direction de Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

Delcroix, Maurice, « Les « realia » macabres : un aspect de la mort tragique », in *Thanatos classique : cinq études sur la mort écrite*, Maurice Delcroix et al., Tübingen, Günter Narr Verlag, 1982.

Deforge, Bernard, *Le festival des cadavres: morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Delumeau, Jean, « La Renaissance et le Macabre : significations divergentes », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Travaux d'Humanisme et Renaissance n° 202, Genève, Droz, 1984.

Dominguez Leiva, Antonio, *Décapitations. Du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, PUF, 2004.

DuBruck, Edelgard, « Another look at « Macabre » », in *Romania. Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et des littératures romanes*, n° LXXIX, Paris, Société des amis de la Romania, 1958.

DuBruck, Edelgard, *The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, The Hague, Mouton & Co, 1964.

Fontaine, Marie-Madeleine, « Poète malade », in *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993.

Fragonard, Marie-Madeleine, « Présentation », in *Corpus Dolens. Les représentations du corps souffrant du Moyen-Âge au XVII^e siècle*, études réunies par Luc Borot et Marie-Madeleine Fragonard, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2002.

Huizinga, Johan, *Le déclin du Moyen Age*, Paris, Le Club du meilleur livre, 1958.

Jahan, Sébastien, *Les Renaissances du corps en Occident (1450-1650)*, Paris, Belin, 2004.

Jeanneret, Michel, *Perpetuum mobile: métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

Kenz, David El, « Le *corpus dolens* dans les stratégies de propagande, au temps des guerres de Religion », in *Corpus Dolens. Les représentations du corps souffrant du Moyen-Âge au XVII^e siècle*, études réunies par Luc Borot et Marie-Madeleine Fragonard, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2002.

Kurtz, Leonard Paul, *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, New York, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, 1934.

Laneyrie-Dagen, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

Lestringant, Frank, « Catholiques et cannibales. Le thème du cannibalisme dans le discours protestant au temps des guerres de religion », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours de mars 1979, CESR, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982.

Lestringant, Frank, *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1996.

Mandressi, Rafael, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

Martineau-Géniéys, Christine, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Honoré Champion, 1978.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, A.-G. Nizet, 1988.

Morin, Edgar, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Prungnaud, Joëlle, « La mort au féminin : du gothique au grotesque macabre », in *Anamorphoses décadentes – l'art de la défiguration, 1880-1914. Études offertes à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

Rey, Roselyne, *Histoire de la douleur* [1993], Paris, Ed. la Découverte, 2000.

Roux, Jean-Paul, *Le sang: mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988.

Sacré, James, *Un sang maniériste. Étude structurale autour du mot « sang » dans la poésie lyrique française de la fin du seizième siècle*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977.

Safty, Essam, *La Mort tragique. Idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Sawday, Jonathan, *The body emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*, London, Routledge, 1995.

Sorsby, Karen, *Representations of the body in French Renaissance Poetry*, New York, P. Lang, 1999.

Surdel, Alain, « Les représentations de la mort dans le théâtre religieux du XV^e siècle et des débuts du XVI^e siècle », in *La Mort en toutes lettres. Colloque organisé par le Département de littérature comparée de l'Université de Nancy II*, textes réunis par Gilles Ernst, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983.

Tenenti, Alberto, *Sens de la mort et amour de la vie – Renaissance en Italie et en France*, traduit de l'italien par Simone Matarasso-Gervais, Paris, L'Harmattan, 1983.

Vigarelo, Georges (sous la direction de), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Volume 1, dirigé par Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Vovelle, Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

Weber, Henri, « L'analogie corps humain-corp social dans la pensée politique du XVI^e siècle », in *Analogie et connaissance*, Paris, Maloine, 1980.

Zimmerman, Susan, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

IV. Études sur la Renaissance et le baroque

Baïche, André, *La naissance du baroque français. Poésie et image de la Pléiade à Jean de la Ceppède*, Toulouse, Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1976.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, (trad. Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1982.

Beaussant, Philippe, « L'art des incertitudes », in *Magazine Littéraire* n° 300, juin 1992.

Belin, Christian, *La conversation intérieure. La méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1928], traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985.

Bjørnstad, Hall, *Créature sans créateur. Pour une anthropologie baroque dans les Pensées de Pascal*, Oslo, Unipub, 2006.

Boase, Alain, « Etude sur les poésies de Jean de Sponde », in *Sponde. Poésies*, éd. Alan Boase et François Ruchon, Genève, Pierre Caillier, 1949.

Bonnefoy, Yves, *Rome 1630 : L'Horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970.

Bordier, Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII-XVI^e siècle)*, Paris, Champion, 1998.

Bourgeois, Christophe, *Théologies poétiques de l'âge baroque. La muse chrétienne (1570-1630)*, Paris, Champion, 2006.

Buci-Glucksmann, Christine, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Éditions Galilée, 1986.

Cave, Terence, *Devotional poetry in France, c.1570-1613*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Cave, Terence, « *Enargeia* : Erasmus and the Rhetoric of Presence in the Sixteenth Century », in *The French Renaissance mind : studies presented to W.G. Moore*, éd. Barbara C. Bowen, L'Esprit Créateur, Kansas, 1976.

Cave, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle* [1979], traduit de l'anglais par Ginette Morel, Paris, Macula, 1997.

Cave, Terence, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.

Chastel, André, *L'Art Français – Temps modernes 1430-1620*, Paris, Flammarion, 2000.

Clément, Michèle, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Champion, 1996.

Collognat-Barès, Annie, *Le Baroque en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003.

Creegan, Doris R., *Echos de la Réforme dans la littérature de langue française de 1520 à 1620*, Studies in French Literature, Volume 47, Lewiston, the Edwin Mellen Press, 2001.

Crouzet, Denis, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525 – vers 1610)*, tome I et II, Seyssel, Champ Vallon, 1990.

Chedozeau, Bernard, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989.

Debaisieux, Martine, « Tableaux en anamorphose : la Passion du Christ dans la poésie baroque », in *Le corps au XVII^e siècle*, Actes du premier colloque conjointement organisé par la North American society for seventeenth-century French literature et le Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, University of California, Santa Barbara, 17-19 mars 1994, éd. par Ronald W. Tobin, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1995.

Delaruelle, Chanoine, « Observations sur le baroque religieux de 1500 à 1650 », in *Actes des journées internationales d'étude du Baroque de Montauban*, Toulouse, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1965.

Dubois, Claude-Gilbert, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979.

Dubois, Claude-Gilbert, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

Dubois, Claude-Gilbert, *Le baroque en Europe et en France*, Paris, PUF, 1995.

Dumora-Mabille, Florence, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e siècle », in *Littératures classiques* n° 28, Paris, Klincksiek, 1996.

Forsyth, Elliott, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962.

Galand-Hallyn, Pierrine, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'Evidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

Garrison, Janine, *Guerre civile et compromis. 1559-1598*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Gibert, Bertrand, *Le baroque littéraire français*, Paris, Armand Collin, 1997.

Jeanneret, Michel (éd.), *L'aventure baroque*, Genève, Éditions Zoé, 2006.

Jouanna, Arlette, « Introduction », in *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, 1998.

Lebègue, Raymond, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929.

Lebègue, Raymond, « Préface », in *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, études réunies et présentées par Jean Jacquot et Marcel Oddon, éd. C.N.R.S., Paris, 1964.

Lebègue, Raymond, *Etudes sur le théâtre français*, Tome I, « Moyen Age, Renaissance, Baroque », Paris, Nizet, 1977.

Mâle, Emile, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1932.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse », in *Questionnement du baroque*, Alphonse Vermeulen (éd.), Bruxelles, Louvain-la-Neuve, 1986.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, PUF, 1981.

Mathieu-Castellani, Gisèle, « Marcel Raymond et Jean Rousset maîtres-pilotes en baroque. La critique séminale de Marcel Raymond. Portrait de Jean Rousset en critique amoureux », in *Œuvres et Critiques*, XXVII, Tübingen, G. Narr, 2002.

Mo, Gro Bjørnerud, *La poésie est une danse. Lire François de Malherbe*, Oslo, Unipub, 1999.

Mourgues, Odette de, *Metaphysical, Baroque and Précieux poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1953.

Muchembled, Robert, *Le temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Armand Collin, 1992.

Pineaux, Jacques, *La Poésie des protestants de langue française, du premier Synode national jusqu'à la proclamation de l'Édit de Nantes (1559-1598)*, Paris, Klincksieck, 1979.

Poletto, Christine, *Art et pouvoirs à l'âge baroque : crise mystique et crise esthétique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Raymond, Marcel, *La profondeur et le rythme*, Paris, B. Artaud, 1948.

Raymond, Marcel, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1964.

Raymond, Marcel, *La poésie française et le maniérisme. 1546-1610(?)*, Genève, Librairie Droz, 1971.

Rolfé, Christopher D., *Saint-Amant and the theory of Ut Pictura Poesis*, London, The Modern Humanities Research Association, 1972.

Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* [1953], Paris, José Corti, 1995.

Rousset, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française* [1961], Tome I et II, Paris, Armand Collin, 1968.

Rousset, Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle* [1968], Paris, José Corti, 1988.

Rousset, Jean, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998.

Serroy, Jean (éd.), *Poète français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999.

Souiller, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988.

Tapié, Victor-L., *Baroque et classicisme*, Paris, Librairie Plon, 1957.

Vuillemin, Jean-Claude « Baroque : pertinence ou obsolescence ? », in *Racine et/ou le classicisme*, Actes du colloque conjointement organisé par la *North American Society for Seventeenth-Century French Literature* et la *Société Racine*, éd. Ronald W. Tobin, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001.

Weber, Henri, *La création poétique au XVI^e siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, tome I et II, Paris, Librairie Nizet, 1956.

V. Ouvrages de référence

Boussinot, Roger (éd.), *Dictionnaire Bordas des synonymes, analogies, antonymes*, Paris, Bordas, 1997.

Dauzat, A., J. Dubois et H. Mitterand, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971.

Didier, Béatrice (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.

Fontanier, Pierre, *Les Figures du Discours* [1827], Paris, Flammarion, 1977.

Huguet, Edmond, *Dictionnaire de la Langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1932.

Journet, R., J. Petit et G. Robert, *Mots et Dictionnaires (1798-1878)*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Vol. 101, Paris, Les Belles Lettres.

Jullien, Claudia, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, Paris, Vuibert, 2003.

La Bible de Jérusalem, Paris, Éd. Du Cerf, 1994.

Lausberg, Heinrich, *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*, Leiden, Brill, 1998.

Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française* [1863], Paris, Gallimard – Hachette, 1972.

Mikics, David, *A new handbook of literary terms*, Yale University Press, New Haven, 2007.

Pougeoise, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.

Rey, Alain (sous la direction de), *Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

Rey, Alain (sous la direction de), *Le Dictionnaire Historique de la Langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Rey, Alain (sous la direction de), *Le Grand Robert de la Langue Française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.

Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (sous la direction de), *Le Nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.

Riegel Martin *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1998.

VI. Autres ouvrages et articles

Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1969.

Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1932.

Auvray, Jean, *La pourmenade de l'âme dévote accompagnant son Sauveur depuis les ruës de Jérusalem jusques au tombeau*, Rouen, David Ferrand, 1633.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », in *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Édition du Seuil, Paris, 1984.

Chevé, Dominique et Fabrice Faré, « La nature des Vanités françaises : La pensée », in *Littératures Classiques*, n° 17, automne 1992.

Curtius, E.R. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956.

D'encre et de sang. Les guerres de Religion gravées par Tortorel et Perrissin (1570), album édité à l'occasion de l'exposition organisée par le Musée National de la Renaissance et le musée Jean Calvin, avril 2006.

Delumeau, Jean, *La peur en Occident, XIV^e-XVII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], trad. Étienne Sacre et Paul Ricœur, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

- Garnier, Robert, *Les Juives* [1583], éd. Michel Jeanneret, Paris, Gallimard, 2007.
- Genette, Gérard, « Bonheur de Mallarmé » et « Psycholectures », in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Greenblatt, Stephen, « Towards a Poetics of Culture », in *The New Historicism*, rédigé par H. Aram Veesser, New York, Routledge, 1989.
- Hallyn, Fernand, *Les Formes métaphoriques de la poésie lyrique en France*, Genève, Droz, 1975.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin et Saxl, Fritz, *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* [1979], traduction par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1989.
- Lanini, Karine, *Dire la vanité à l'Âge classique. Paradoxes d'un discours*, Paris, Champion, 2006.
- Laudun d'Aigaliers, Pierre, *L'Art poétique françois* [1597], édition critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000.
- Loyola, Ignace de, *Exercices Spirituels*, trad. François Courel, Paris, Desclée de Brouwer, 1984.
- Marot, Clément, *Cinquante pseumes de David*, édition critique G. Defaux, Paris, Honoré Champion, 1995.
- Quintillien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, « Les Belles Lettres », 1978.
- Raymond, Marcel, *Génies de France*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière, 1942.
- Richard, Jean-Pierre, « Introduction », in *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- Richard, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Rousset, Jean, *Forme et Signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [1962], Paris, José Corti, 1979.
- Scève, Maurice, *Microcosme*, texte établi et commenté par Enzo Giudici, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1976.
- Sellevoid, Kirsti, « Amplificatio. Om Florios oversettelse av Montaignes *Essais* », in *Figura. Festskrift for Karin Gundersen*, Gro Bjørnerud Mo og Jon Holm (éd.), Oslo, Unipub, 2004.

Sénèque, *Tragédies*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, « Les Belles lettres », 1999.

Taille, Jean de la, « De L'Art de la Tragédie », in *Saül le Furieux et La Famine, ou les Gabeonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Librairie Marcel Didier, 1968.

Tapié, Alain, « Petite archéologie du vain et de la destinée », in *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'Alain Tapié, Caen, Musée des Beaux-Arts, 1990.

Veeser, H. Aram, « Introduction », in *The New Historicism*, rédigé par H. Aram Veeser, New York, Routledge, 1989.

Villon, François, *Le Lais Villon et les poèmes variés*, édité par Jean Rychner et Albert Henry, Genève, Droz, 1977.